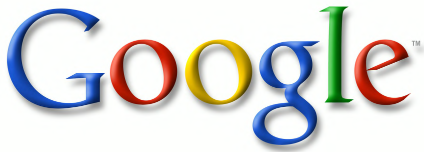
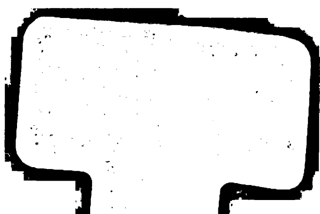




Kritische Studien

über das

Venezianische Skizzenbuch

von

Alexander Amersdorffer.

Mit 3 Tafeln und 3 Abbildungen im Text.

Berlin 1901.

Mayer & Müller.

Dem Andenken meiner Eltern.

Inhaltsverzeichnis.

Verzeichnis der Tafeln.

Tafel I nach Photographieen von Anderson und Braun.
Tafel II nach einem mir gütigst von Herrn Leonard C. Lindsay, Sekretär der New Gallery in London, zur Verfügung gestellten Lichtdruck.
Tafel III nach einer Photographie im Besitze des Königl. Kupferstichkabinets zu Berlin.

Einleitung[1]).

Der lebhafte Streit, der vor zwei Jahrzehnten unter den Kunstgelehrten um Raffaels Jugendentwickelung begann, ging vor allem von der Frage der Echtheit des sogenannten Skizzenbuches Raffaels in Venedig aus. Giovanni Morelli, der in seinen „Kritischen Studien“ die venezianischen Zeichnungen dem Bernardino Pinturicchio zusprach, gab den ersten Anstoss dazu. Er fand Gegner, die an Raffaels Autorschaft festhielten und sie lebhaft verteidigten. Die Mehrzahl der Kunstgelehrten hat sich heute wohl der Ansicht Morellis angeschlossen, doch ist der Streit noch nicht beendet, wenn er auch gegenwärtig

[1]) Anmerkung: Die Blätter des Venezianischen Skizzenbuches haben im Laufe der Zeit verschiedene Nummerierungen erhalten. In folgender Abhandlung sind sie durch die Nummern der Perinischen Photographieen und, wo es angezeigt erscheint, durch die amtlichen Sammlungsnummern in Venedig, sowie durch die jetzt noch bestimmbaren ursprünglichen Folionummern bezeichnet, wobei Folio a bzw. b die beim Aufschlagen des Skizzenheftes rechts bzw. links liegende Seite bedeutet. Die bei Kahl angegebenen Nummern aus Selvaticos „Catalogo delle opere d'arte contenute nella sala delle sedute dell' J. R. Accademia di Venezia“ beziehen sich auf die frühere Aufstellung der Zeichnungen in der Akademie, die von mir angeführten Sammlungsnummern auf die vor etwa 6 Jahren erfolgte Neuaufstellung in der Sala dei disegni.

Abkürzungen: Per. = Perinische Photographie,
Br. = Photographie von Braun, Clément u. Co.,
Ven. = Sammlungsnummer der Akademie zu Venedig,
Fol. = Nummer der erhaltenen Foliierung.

zu ruhen scheint. Schon dies giebt vielleicht die Berechtigung, nochmals auf die wichtige Frage zurückzukommen, zumal erst bei eingehendem Studium der vielumstrittenen Zeichnungen zu erkennen ist, wie viel es leider manchen der bisherigen Arbeiten an sorgfältiger, vorurteilsfreier Kritik mangelt und wie nötig ein nochmaliges Studium vor den Originalen war. Nur die Arbeit Robert Kahls macht eine rühmliche Ausnahme, aber auch ihm ist noch manche für die Beurteilung des Skizzenbuches wichtige Thatsache entgangen. Das Programm der vorliegenden Arbeit, die sich auf Kahls Abhandlung stützt und dessen Resultate weiterzuführen bestrebt ist, war im wesentlichen eine nochmalige eingehende Untersuchung der Originale, die gelegentlich eines mehrwöchentlichen Aufenthaltes in Venedig vorgenommen wurde. Vorausgeschickt ist diesem Bericht eine kurze Übersicht über die bisherige Litteratur zur Darlegung der Streitfrage. Im letzten Teil der Abhandlung soll auf die Frage nach der Autorschaft näher eingegangen und eine Reihe der wichtigsten Blätter des Taccuino besprochen werden. Eine Verwertung des gesamten Materials für diesen Teil war für jetzt noch nicht durchzuführen, und muss dieselbe einer späteren Zeit vorbehalten sein.

Capitel I.

Die mit dem Namen „Raffäels Venezianisches Skizzenbuch“ bezeichneten Handzeichnungen im Besitze der Akademie der schönen Künste zu Venedig tauchten erst im Anfange des 19. Jahrhunderts auf. Über ihren Verbleib während der übrigen 3 Jahrhunderte, die seit ihrer mutmasslichen Entstehungszeit verflossen sind, ist nichts bekannt. Hypothesen lassen sich hierüber kaum aufstellen. Selbst die näheren Umstände beim Ankauf durch den ersten uns bekannten Besitzer, den Mailänder Professor Giuseppe Bossi, sind noch in ein gewisses Dunkel gehüllt, wenngleich uns Bossi selbst einen ziemlich ausführlichen Bericht über die Erwerbung in seinem Tagebuche[1]) hinterlassen hat. Bossi giebt in diesen vom 8. Februar 1810 datierten Notizen als frühere Besitzerin der Zeichnungen eine Dame aus Parma an, die ihm durch Vermittelung des Malers Mazzola und eines Giocondo Albertolli die 53 Blätter um 100 mailändische Thaler verkauft habe. Bossi bekennt, dass er anfangs nur einige derselben für Handzeichnungen Raffaels gehalten habe; erst nach und nach sei es ihm zur Gewissheit geworden, dass er in dem glücklichen Besitze eines ganzen Skizzenbuches des jungen

---

[1]) Bossis Tagebuch ist publiziert im Archivio storico lombardo, anno V. (1878) Fascicolo II. Auszüge aus den Notizen über den Ankauf der Zeichnungen gab Lermolieff (Kritische Studien über italienische Malerei, Gallerie zu Berlin. Ed. II 1893, pag. 176 ff.).

Urbinaten sei. Bossi, ein feinsinniger Kunstkenner und besonders mit einer ungewöhnlichen Kenntnis der Handzeichnungen alter Meister ausgestattet, erkannte bei näherer Untersuchung in den Skizzen zum Teil Übungszeichnungen nach Perugino, Pollajuolo, Leonardo und anderen Meistern. Er führte bereits die vielgenannte Grazienzeichnung auf die in der Domopera zu Siena befindliche antike Gruppe zurück und vermutete unter den Skizzen Vorstudien zum Sposalizio und zu den Cartons, die Raffael für die Sieneser Fresken Pinturicchios nach Vasaris Angabe geliefert haben soll.

Bossis Bestimmungen wurden allgemein für richtig erkannt. Nach seinem Tode erwarb nebst anderen in Bossis Besitz befindlichen Handzeichnungen das Skizzenbuch der Abbate Luigi Celotti, der die ganze Sammlung im Jahre 1822 auf Betreiben des berühmten Leopold Cicognara, des Verfassers der noch heute nicht antiquierten Storia della scultura italiana, der damals Präsident der Akademie der schönen Künste in Venedig war, an die österreichische Regierung verkaufte. Diese überliess sie dann der venezianischen Akademie. Ob bei diesem Ankaufe die Zeichnungen von Sachverständigen nochmals auf ihre Echtheit genau geprüft wurden und ein darüber aufgestelltes Gutachten vorhanden war, habe ich nicht ermitteln können. Nachforschungen im venezianischen Staatsarchiv und in den im K. K. Archiv zu Wien befindlichen Beständen des Administrations-Archivs des ehemaligen lombardo-venezianischen Königreiches waren ergebnislos. Man scheint sich bei der Erwerbung der wertvollen Sammlung allein auf Bossis Urteil und Cicognaras Gutachten gestützt zu haben.

Die Zeichnungen — lange Zeit nur zum Teil ausgestellt — fanden vor einigen Jahren sämtlich ihren Platz in der Sala dei disegni der Sammlungen der Akademie.

Dort sind sie in den aufklappbaren Rahmen XXXIII bis XXXXII zwischen Glasplatten eingespannt, von beiden Seiten bequem sichtbar. Die Unklarheit über Zahl und Zusammengehörigkeit der Skizzenbuchblätter, die lange in der Litteratur herrschte, ist durch diese Neuaufstellung so ziemlich beseitigt, indem in den bezeichneten Rahmen nur zum Skizzenbuch gehörige Blätter zusammen ausgestellt sind, mit einer Ausnahme jedoch: Die Reihe der Blätter eröffnet jene unzweifelhaft echte Raffael-Zeichnung (Br. 147, 149), die ein Bruchstück eines Reiterkampfes mit einem laufenden Fahnenträger darstellt. Dass dieses schöne Blatt nicht zum Skizzenbuch gehört, in dem sich ohnehin keine ihm künstlerisch auch nur annähernd gleichwertige Zeichnung befindet, das beweist schon sein grösseres Format (25 × 21 cm)[1]. So bleiben für unsere Untersuchungen die Nummern Ven. 2 bis 53, im Formate fast lauter gleich grosse Blätter, die in ihrer Gesamtheit einst das Taccuino bildeten. Bemerkt sei hier noch, dass zwei Blätter unter einer Nummer vereinigt sind (Ven. 11).

Seit Bossi stand Raffaels Authenticität unumstösslich fest, zumal da ein Kenner italienischer Kunst wie Baron Rumohr die venezianischen Zeichnungen ebenfalls als Jugendwerke des Urbinaten anführte[2]. Sein Urteil ist sichtlich von Cicognara und Bossi, die er kannte, beeinflusst; wie letzterer sieht auch er in einigen Zeichnungen Vorstudien für Raffaels Sposalizio. Man hatte eben noch nicht gelernt, den allgemeinen umbrischen Charakter und den speziellen des Umbrers Raffael zu unterscheiden.

Auf Rumohr beruht Passavant und folgerichtig nahm

[1] Selbst Lermolieff ist dem Irrtum verfallen, das Blatt dem Skizzenbuch zuzuzählen. Koopmann (in seinen Raffael-Studien) und noch einige andere Autoren haben diesen schwer begreiflichen Irrtum reproduziert.

[2] Italienische Forschungen Bd. III. pag. 38.

auch er diese Zeichnungen sämtlich in seinen Raffael-Catalog auf. Der erste, der — soweit bis jetzt bekannt — die Thatsache, dass dieses Skizzenbuch der Hand Raffaels entstamme, in Zweifel zog, war Anton Springer[1]). Ähnlich äusserte sich Lübke. Trotz dieser ersten Zweifel blieb die Tradition noch immer siegreich, bis endlich der italienische Senator Giovanni Morelli in seinem unter dem Pseudonym eines „tartarischen Kunstbeflissenen Ivan Lermolieff" erschienenen Kritischen Versuch „Die Werke italienischer Meister in den Galerieen von München, Dresden und Berlin"[2]) das Venezianische Skizzenbuch Raffael mit Entschiedenheit absprach und es dem von ihm besonders gefeierten Bernardino Pinturicchio vindizierte. Morelli beschäftigte sich zum ersten Mal eingehender und kritisch mit den Zeichnungen und machte vor allem auf die Beziehungen mehrerer Skizzenbuch-Blätter zu den Sistinafresken Peruginos und Pinturicchios aufmerksam. Auch auf die stilistischen Ähnlichkeiten mit der Kunstweise Signorellis, Leonardos und Pollajuolos wies Morelli hin; von letzterem Meister glaubte er zwei Originale (Per. 109 u. 110; Ven. 33) entdeckt zu haben, freilich ohne eine Erklärung dafür angeben zu können, wie diese gerade in ein Skizzenbuch Pinturicchios gekommen seien.

Morellis Vorgehen blieb natürlich nicht unwider-

---

[1]) In „Raffael und Michelangelo" 1878 schreibt er pag. 41: „Wohl werden in Kunstkabinetten einzelne Handzeichnungen aufbewahrt, welche in seine (Raffaels) früheste Jugendzeit fallen sollen, doch entbehren dieselben aller inneren Glaubwürdigkeit. Auch die mit der Feder gezeichneten Copieen nach den Idealportraiten in der Urbinatischen Bibliothek (Sammlungen der Akademie in Venedig) erscheinen unter sich viel zu ungleich und verraten teilweise eine viel zu sehr schon praktisch geschulte, dabei wenig frische Hand, als dass sie dem etwa 14—16 jährigen Raffael mit Wahrscheinlichkeit könnten zugeschrieben werden".

[2]) Leipzig, Seemann 1880. In 2. Auflage in 2 Bänden 1890/91 bei Brockhaus erschienen. Der 1893 erschienene 3. Band behandelt die Galerieen Borghese und Doria Panfili in Rom.

sprochen. Eugène Muntz hielt in seiner Raffael-Biographie[1]), die ein Jahr nach Morellis „Kritischem Versuch“ erschien, und sodann in heftigem Streit mit letzterem in zwei Aufsätzen der Gazette des Beaux-Arts[2]) Raffaels Autorschaft aufrecht. Morelli antwortete mit einer nochmaligen umfassenden Darlegung seiner Meinung[3]).

Fast gleichzeitig mit Morellis Buch war eine Studie Schmarsows[4]) erschienen, welche die venezianische Grazienzeichnung als einen Beweis für Raffaels Anwesenheit in Siena in Anspruch nahm. Lag hierin schon eine Anerkennung der Echtheit des Skizzenbuchs, so trat Schmarsow bald darauf in einem längeren Aufsatz für Raffaels Autorschaft ein[5]). Gleich Passavant vindiziert er das ganze Skizzenheft dem jungen Urbinaten und ordnet die Masse der Zeichnungen in verschiedene Gruppen, die für ihn ebensoviele Phasen der künstlerischen Entwickelung bedeuten, wobei er ganz besonders einen für ihn durch das Venezianische Skizzenbuch bewiesenen Einfluss Luca Signorellis auf Raffael betont. Freilich zwingende sachliche Gründe für seine Darlegungen beizubringen, gelingt auch dem ganzen Aufwand seiner Dialektik nicht.

Die umfassendste Arbeit über das Skizzenbuch veröffentlichte Robert Kahl[6]). Zum ersten Male brachte dieser eine gründliche Beschreibung und Besprechung aller Blätter, sowie einen Versuch, das ganze Taccuino in seiner

---

[1]) Raphaël, Sa vie, son oeuvre et son temps. Paris 1881.

[2]) Jahrgang 1885, 1. September u. 1. Oktober.

[3]) Zeitschrift für bildende Kunst 1887, Februar.

[4]) Raphael und Pinturicchio in Siena. Stuttgart 1880.

[5]) Preussische Jahrbücher 1881. August. Der Aufsatz ist nochmals abgedruckt in der 1897 zu Ehren des kunsthistorischen Instituts zu Florenz erschienenen Festschrift.

[6]) Das Venezianische Skizzenbuch und seine Beziehungen zur umbrischen Malerschule. (VI. Bd. der „Beiträge zur Kunstgeschichte“.) Leipzig 1882.

ursprünglichen Gestalt zu rekonstruieren; allein seine Urteile sind schwankend und unklar. Bald scheint er sich auf die Seite Morellis, bald gegen ihn zu stellen; der ganzen Arbeit fehlt dadurch eine einheitliche Richtung. Auf der Suche nach einem Autor des Skizzenbuches verfällt er auf Girolamo Genga, einen mittelmässigen Schüler Luca Signorellis. Dieser Autorbestimmung trat Wickhoff entgegen, der als Anhänger Morellis wieder für Pinturicchio plädierte[1]).

Zu den Hauptanhängern der Raffaelschen Urheberschaft gehören Crowe und Cavalcaselle[2]), welche die venezianischen Zeichnungen in ausgiebigster Weise zur Erklärung von Raffaels Jugendentwickelung verwendeten.

In neuerer Zeit erschienen noch verschiedene kleinere Arbeiten, die versuchten, das Dunkel, das über dem Venezianischen Skizzenbuch liegt, zu lichten[3]). Leider verfuhren sie meist ohne die nötige Gründlichkeit und ohne tieferes Eingehen auf die vorliegenden Probleme und konnten deshalb eher verwirrend als aufklärend wirken. Besonders gelegentliche Besprechungen des Skizzenbuches brachten längst aufgeklärte Irrtümer immer wieder.

Der heutige Stand der Streitfrage ist, wie bereits erwähnt, der, dass die Mehrzahl der Forscher geneigt zu sein scheint, sich auf die Seite Morellis zu stellen, doch treten noch bedeutende Gelehrte für Raffael ein. Eine endgiltige Lösung der Frage ist noch immer nicht erreicht und es dürfte deshalb nochmals am Platze sein,

---

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft. 1882.

[2]) Raffael, sein Leben und seine Werke. Deutsch von Aldenhoven. Leipzig 1883.

[3]) Ich erwähne nur: C. Brun, Der Anonymus in der Akademie der schönen Künste zu Venedig. Repertorium für Kunstwissenschaft. 1888. — Kurt Moriz-Eichborn, Zur Frage nach dem Meister des venezianischen Skizzenbuchs. Repertorium für Kunstwissenschaft. 1899. Heft 3.

durch genaue Untersuchung der vielumstrittenen Blätter zu einer möglichst präcisen Konstatierung des Thatsächlichen zu kommen, das im Streite der Meinungen bisher immer zu sehr verdunkelt worden ist. Vielleicht dass es auf dieser Basis dann gelingen könnte, Klarheit in die Skizzenbuch-Frage zu bringen, die auch für die Kenntnis von Raffaels Jugendentwickelung von so grosser Bedeutung ist.

Die Anzahl der erhaltenen und in Venedig ausgestellten Blätter beträgt 53, die gleiche Zahl, die schon Bossi in seinem Tagebuchberichte über den Ankauf mitteilt[1]).

Wenn auch Bossis Bezeichnung „fascio di 53 carte“ noch einigen Zweifel erregt hat, ob das Skizzenbuch zur Zeit des Ankaufes durch den Mailänder Professor noch gebunden oder bereits in einzelne Blätter zerschnitten war, so geht doch aus dem Satze „ma le riconosco tutte di una egualissima misura come quelle che facevano insieme un libro“ zur Evidenz hervor, dass das letztere der Fall war.

Die 53 Blätter haben thatsächlich bis auf eine einzige Ausnahme alle die gleiche Grösse. Sie messen in der Höhe 23, in der Breite 16,7 bis 16,9 cm, je nachdem sie mehr oder weniger weit vom ehemaligen Buchrücken ent-

[1]) Bossi giebt an, 53 Blätter erworben zu haben, und berichtet von dem merkwürdigen Zufall, dass ein in der Reihe der Skizzenbuch-Blätter fehlendes Blatt (Folio 48) schon früher in seinen Besitz gekommen war. Anscheinend müsste die Anzahl der venezianischen Blätter also 54 betragen. Diese schon von Kahl (a. a. O. pag. 7 Note 2) bemerkte Unklarheit dürfte wohl einfach dadurch zu erklären sein, dass Bossi am Anfange seines nachträglich niedergeschriebenen Tagebuchberichtes versehentlich anstatt der damals — wohl nur 52 — von ihm angekauften Zeichnungen mit Hinzurechnung des schon früher erworbenen Blattes die Gesamtzahl aller 53 zusammengehörigen, nun in seinem Besitz befindlichen Blätter angab.

fernt abgeschnitten worden sind. Die einzige Ausnahme bildet Ven. 2 (Per. 18 u. 24), das auf allen vier Seiten etwas beschnitten ist, wohl weil die Ränder zu sehr beschädigt waren[1]). Es ist 22,5 × 16 cm gross. Die darauf befindlichen Skizzen, die erhaltene Folionummer (48) sowie das deutlich erkennbare Wasserzeichen können keinen Zweifel an seiner Zugehörigkeit zum Skizzenbuch aufkommen lassen.

Alle unbeschnittenen Blätter zeigen deutlich die Buchform mit zwei abgerundeten Ecken. Letztere, der Abnutzung am meisten ausgesetzt, sind sehr beschädigt, wie überhaupt die Erhaltung der Zeichnungen im Ganzen eine ziemlich schlechte ist.

Wasserzeichen sind nur spärlich, und, da sie nur am Rande vorkommen, nur bruchstückweise erhalten. Doch lässt sich ihre Form: eine nach oben convergierende, dreisprossige Leiter in einem Kreise mit darüber befindlichem Stern, noch genau feststellen[2]).

Auf sieben Blättern sind Wasserzeichen zu konstatieren,

---

[1]) Dieses Blatt ist das gleiche, das schon früher vom Skizzenbuch losgetrennt wurde und das Bossi in Paris gekauft hatte.

[2]) Das gleiche Wasserzeichen scheint auf einer Zeichnung Raffaels in der Albertina zu Wien, einer Studie zur Madonna im Grünen (Braun 156, 157) vorhanden zu sein. Aus diesem geringfügigen Umstand kann jedoch kein Schluss auf die Echtheit des Skizzenbuches gezogen werden. Diese so gezeichnete Papiersorte scheint damals weit verbreitet gewesen zu sein. Nach Robinson (A critical account of the drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Galleries) scheint Michelangelo Papier mit gleichem oder ganz ähnlichem Wasserzeichen zu einer Zeichnung aus dem Jahre 1504 benutzt zu haben (cfr. Robinson pag. 371). Eine Untersuchung, ob die Zeichen genau übereinstimmen, konnte ich nicht durchführen, da Robinson keine Facsimiles, sondern offenbar nur schematische Wiedergaben auf seinen Tafeln darbietet. Ein ähnliches Wasserzeichen findet sich auf einer Zeichnung Raffaels zur Transfiguration (Robinson No. 84).

Die Abbildung bei Kahl (a. a. O. pag. 11) giebt das Wasserzeichen des Skizzenbuches nur ungenau wieder.

allein .sie stimmen nicht vollkommen überein, vielmehr lassen sich zwei von einander etwas verschiedene Formen feststellen. Auf Ven. 2, 6 u. 33 zeigt die im Kreise befindliche Leiter (untere Hälfte) eine etwas geringere Convergenz, sowie eine geringere Breite der unteren Sprosse als die auf Ven. 3 u. 4 befindlichen unteren Hälften des Zeichens. Auch ist der umschliessende Kreis bei den zuerst genannten Blättern etwas enger. Auf Ven. 9 u. 10 finden sich zwei völlig übereinstimmende obere Hälften des Zeichens, die zur kleineren Form desselben zu zählen sind. Diese kleinen nur bei genauester Untersuchung sich ergebenden Unterschiede, sowie das Fehlen der Wasserzeichen auf weitaus der Mehrzahl der Blätter berechtigen zu der Annahme, dass wir es mit verschiedenen Papiersorten zu thun haben, die aber doch wohl alle aus der gleichen Zeit stammen dürften.

Ueber die Art der ursprünglichen Heftung lässt sich heute nichts Sicheres mehr aussagen; doch ist die wahrscheinliche und natürliche die bereits von Kahl angenommene: Sämtliche Blätter waren in einem gemeinsamen Rücken durch eine einzige Heftnaht verbunden. Mit Gewissheit lässt sich aber erkennen, dass das ganze Skizzenheft, nachdem es durch langen Gebrauch beschädigt und vielleicht schon in einzelne Blätter getrennt war, durch aufgeklebte Streifen ausgebessert und dann ein zweites Mal geheftet wurde. Zu diesem Zwecke wurden Rückenstreifen, die sich zum grossen Teil noch jetzt an den Blättern vorfinden, an diese angeklebt und die Zeichnungen mit Hilfe derselben wieder zu einem Buche vereinigt, das aufs Neue foliiert wurde. Diese Folionummern sind jetzt noch auf fast allen Blättern deutlich sichtbar. Neben ihnen sind aber noch einige Reste der ursprünglichen (ersten) Foliierung zu erkennen: kleinere, ebenfalls in der rechten oberen Ecke stehende, mit einer

Klammer gegen die Seite hin umzogene Ziffern. Die einzige noch mit Sicherheit erkennbare ältere Nummer ist die Zahl 41 auf dem jetzt mit Folio 40 bezeichneten Blatte: ein Beweis dafür, dass bei der zweiten Heftung die ursprüngliche Reihenfolge der Blätter nicht eingehalten wurde. Wichtig ist die Konstatierung dieser zweiten Heftung deshalb, weil es bei einer derartigen Zusammenfügung einzelner Blätter sehr wohl möglich war, dass auch andere, etwa gleich grosse Blätter, die zusammen mit dem Skizzenbuch aufbewahrt wurden, oder minderwertige Zeichnungen, die nicht dazu gehörten, mit eingeheftet wurden. Ja selbst die Möglichkeit, dass damals zwei gleichgrosse, verschiedene Skizzenhefte zu einem zusammengefügt wurden, ist nicht ausgeschlossen. So manches der venezianischen Blätter erregt zudem den Verdacht, dass es auf das Skizzenbuchformat zurechtgeschnitten sei; ein Beweis dafür lässt sich allerdings schwerlich erbringen.

Eine Rekonstruktion des ganzen Taccuino kann nur nach Maassgabe der späteren (zweiten) Foliierung versucht werden. Kahl hat bereits eine solche Rekonstruktion unternommen, aber — offenbar infolge der früheren ungünstigen Aufstellung der Blätter — eine Reihe von Nummern unrichtig gelesen, weshalb im folgenden nochmals eine möglichst vollständige Zusammenstellung gegeben werden soll.

Nach Kahl umfasste das vollständige Skizzenbuch 54 Blätter, Schmarsow fand auf einem Blatt die Nummer 55. Ich konnte jedoch auf Ven. 9 die Nummer 56 feststellen, sodass wir dieses Blatt als letztes an das Ende des Skizzenbuches setzen müssen.

Soweit die Nummern noch lesbar sind, ergiebt sich folgendes Bild der Zusammenstellung:

Folio:		
1 a.		
1 b.		
2 a.	Ven. 33.	Nackter Mann, auf einem Postamente sitzend. (Per. 109.)
2 b.		Nackter Mann, der sich auf ein Postament stützt. (Per. 110.)
3 a.		
3 b.		
4 a.	Ven. 32.	Dudelsackbläser. (Per. 36.)
4 b.		6 Männerköpfe, 2 Kinderköpfe. (Per. 34.)
5 a.		
5 b.		
6 a.	Ven. 28.	Kahlköpfiger Flötenspieler. (Per. 48.)
6 b.		Männlicher Rumpf. (Per. 54.)
7 a.	Ven. 29.	Nackter Jüngling, nach rechts gewandt. (Per. 16.)
7 b.		Scene aus einem Kindermord. (Per. 2.)
8 a.	Ven. 30.	Weibliches Portrait. (Per. 32.)
8 b.		4 tanzende Kinder. (Per. 37.)
9 a.	Ven. 31.	2 nackte Männer, vom Rücken gesehen, ein Kind im Laufstuhl. (Per. 73.)
9 b.		Nackter Mann mit Helm. (Per. 76.)
10 a.	Ven. 22.	2 ornamentale Tierfiguren, Medusenhaupt. (Per. 22.)
10 b.		Engel mit Tambourin. (Per. 20.)
11 a.	Ven. 23.	4 nackte Männer, ein Kind. (Per. 69.)
11 b.		(Ornament).
12 a.	Ven. 24.	Nackter Mann, mit einem Schwerte zum Schlage ausholend. (Per. 70.)
12 b.		Hand mit Zirkel, 2 kleine Köpfe. (Per. 79.)
13 a.	Ven. 25.	Mutter mit Kind, das mit einem Kreuzchen spielt. (Per. 60.)
13 b.		Sitzender Greis (nach links gewandt). (Per. 50.)
14 a.	Ven. 26.	Nackter Mann mit Doppelflöte. (Per. 13.)
14 b.		Sitzender Greis (nach rechts gewandt). (Per. 3.)
15 a.	Ven. 27.	4 männliche Köpfe. (Per. 28.)
15 b.		2 Füsse, weiblicher Kopf, Haarpartie. (Per. 41.)
16 a.	Ven. 16.	Nackter Mann, von der Seite gesehen (Flötenbläser). (Per. 45.)
16 b.		Bärtiger Mann in weitem Mantel. (Per. 57.)
17 a.	Ven. 17.	2 weibliche Köpfe. (Per. 12.)
17 b.		4 weibliche Köpfe. (Per. 6.)
18 a.	Ven. 18.	Sitzendes Kind. (Per. 64.)
18 b.		2 Knabenköpfe. (Per. 85.)
19 a.	Ven. 19.	Mutter mit Kind, davor Buschwerk. (Per. 105.)
19 b.		Mutter mit schlafendem Kind auf dem Schosse. (Per. 89.)
20 a.	Ven. 20.	Spielende Kinder. (Per. 43.)
20 b.		3 weibliche Köpfe. (Per. 26.)

Folio:		
21 a.	Ven. 21.	Liegender Knabe. (Per. 40.)
21 b.		Quintus Curtius. (Per. 27.)
22 a.	Ven. 48.	2 Kinder, 1 Kinderkopf. (Per. 62.)
22 b.		Akanthusblatt. (Per. 81.)
23 a.	Ven. 49.	Akanthusblatt. (Per. 83.)
23 b.		Knieend betender Mann. (Per. 65.)
24 a.	Ven. 50.	Mutter, ihr stehendes Kind vor sich haltend. (Per. 61.)
24 b.		Mutter, ihrem Kinde die Brust reichend. (Per. 49.)
25 a.	Ven. 51.	Unbezeichnetes Portrait. (Per. 38.)
25 b.		Plato. (Per. 29.)
26 a.	Ven. 52.	Aristoteles. (Per. 42.)
26 b.		Seneca. (Pèr. 25.)
27 a.	Ven. 53.	Cicero. (Per. 33.)
27 b.		Homer. (Per. 35.)
28 a.	Ven. 42.	2 Grazien. (Per. 59.)
28 b.		Mädchenfigur. (Per. 51.)
29 a.	Ven. 43.	Gewandstudie. (Per. 52.)
29 b.		Ptolemäus und Boëtius. (Per. 58.)
30 a.	Ven. 44.	Virgil. (Per. 31.)
30 b.		(leer).
31 a.	Ven. 45.	Nackter Mann mit Schwert, vom Rücken gesehen. (Per. 114.)
31 b.		Nackter Mann (ohne Arme). (Per. 99.)
32 a.	Ven. 46.	Grablegung (nach Mantegna), linke Hälfte. (Per. 1.)
32 b.		Grablegung (nach Mantegna), rechte Hälfte. (Per. 15.)
33 a.	Ven. 47.	3 Männerköpfe. (Per. 87.)
33 b.		4 Arme. (Per. 104.)
34 a.	Ven. 36.	3 Arme (von Perini nicht publiziert).
34 b.		Männlicher Torso. (Per. 102.)
35 a.	Ven. 37.	Vittorino da Feltre. (Per. 98.)
35 b.		Anaxagoras. (Per. 88.)
36 a.	Ven. 38.	Mauerwerk. (Per. 103.)
36 b.		Teil einer Stadt (zwischen Bergen). (Per. 101.)
37 a.	Ven. 39.	Stadt mit kreuzförmiger Kirche. (Per. 112.)
37 b.		Felsenpartie. (Per. 111.)
38 a.	Ven. 41.	(Hand, schlecht gezeichneter Kopf), Rest der Landschaft auf 37 b. (Per. 108.)
38 b.		Bergstadt. (Per. 106.)
39 a.	Ven. 40.	Burg am Abhang eines Berges. (Per. 107.)
39 b.		Ansicht einer Stadt (Urbino). (Per. 100.)
40 a.	Ven. 11. (untere Hälfte)	Männlicher Unterkörper mit gespreizten Beinen. (Per. 80.)
40 b.		Galeere mit geschwelltem Segel. (Per. 67.)

Folio:		
41 a.	Ven. 11. (obere Hälfte)	Spitze des Galeerensegels. (Per. 68.)
41 b.		Galeere. (Per. 72.)
42 a.	Ven. 14.	Ansicht einer hochgelegenen Stadt. (Per. 77.)
42 b.		Mann, von einem Löwen überfallen. (Per. 74.)
43 a.	Ven. 10.	Nackter Mann, der einen Löwen bezwingt. (Per. 46.)
43 b.		Nackter alter Mann, die Arme auf der Brust kreuzend. (Per. 56.)
44 a.		
44 b.		
45 a.	Ven. 12.	Kind in lehnender Haltung. (Per. 17.)
45 b.		Unterkörper eines heiligen Sebastian. (Per. 23.)
46 a.	Ven. 13.	Oberkörper eines heiligen Sebastian. (Per. 30.)
46 b.		Kopf eines heiligen Sebastian. (Per. 39.)
47 a.	Ven. 15.	2 Reiter. (Per. 47.)
47 b.		Stehender Löwe. (Per. 55.)
48 a.	Ven. 2.	Liegender Löwe. (Per. 24.)
48 b.		Knieende Frau. (Per. 18.)
49 a.	Ven. 4.	Hand von innen gesehen. (Per. 14.)
49 b.		5 Gewandstudien. (Per. 4.)
50 a.	Ven. 3.	4 Gewandstudien. (Per. 10.)
50 b.		Jüngling, nach links gewandt. (Per. 8.)
51 a.	Ven. 8.	Bärtiger Mann in weitem Gewand. (Per. 9.)
51 b.		Knieend betende Frau. (Per. 7.)
52 a.	Ven. 5.	Betende Frau, auf einem Hügel sitzend. (Per. 19.)
52 b.		2 Männer in weiten Gewändern, nach rechts gewandt. (Per. 21.)
53 a.		
53 b.		
54 a.	Ven. 6.	2 Männer in weiten Gewändern, nach links gewandt. (Per. 11.)
54 b.		Jüngling, nach rechts gewandt. (Per. 5.)
55 a.	Ven. 7.	Alter bärtiger Mann, einen Balken mit der Rechten haltend. (Per. 44.)
55 b.		(leer).
56 a.	Ven. 9.	Blumenstreuender Engel; sitzender alter Mann. (Per. 53.)
56 b.		Architektonisches Profil.

In dieser Übersicht können nur zwei der erhaltenen Blätter, Ven. 34 und 35, keinen Platz finden, da ihre Folio-

nummern nicht mehr lesbar sind. Bei Ven. 34, das am meisten von allen verdorben ist, liegt die Vermutung nahe, dass es ehemals das erste Blatt des Heftes bildete, das ja Beschädigungen am meisten ausgesetzt war. Bemerkenswert ist, dass sich gerade auf diesem Blatte der grosse perugineske Kopf mit dem Spitzbart, dessen Technik — wohl Pinselzeichnung — sonst nirgends im Skizzenbuch wiederkehrt, und auf der Rückseite desselben die kindlich gezeichnete Kindermorddarstellung findet, die jedoch in keinem Verhältniss zu jenem Kopf der Vorderseite steht und sicher von einer anderen Hand herrührt. Daraus könnte der Schluss gezogen werden, dass das erste möglicherweise anfänglich leer gelassene Blatt von späteren Besitzern des Skizzenbuches zur Aufnahme dieser beiden Zeichnungen verwendet wurde.

Wenn das Buch, wie die vorhandene Foliierung angiebt, gerade 56 Blätter umfasste, so müssen also 3 abhanden gekommen sein. Ob sich diese in anderen Sammlungen noch finden, darüber fehlt bis jetzt jede Nachricht. Das oft genannte Blatt in Lille (Br. 60), „drei Männer in weiten faltigen Gewändern“, stammt ohne Zweifel von der gleichen Hand, welche auch die perugineskeu Schulstudien des Skizzenbuches zeichnete; aber eines der vermissten Blätter kann es nicht sein, dagegen spricht schon sein bedeutend grösseres Format[1]).

---

[1]) Auf der Rückseite dieser Zeichnung in Lille befinden sich zwei Akanthusblätter, nach einem Kapitäl gezeichnet (phot. Bingham. cfr. Fischel, Raphaels Zeichnungen No. 646). Eine Photographie davon konnte ich nicht erhalten und deshalb leider nicht konstatieren, in welcher Beziehung diese zu den beiden Akanthusblättern im Skizzenbuche (Folio 22 b. und

Capitel II.

In bunter Reihe führen die Skizzenbuch-Blätter Gewandstudien, Akte, Copieen nach Fresken und Tafelbildern, flüchtige Landschaftsstudien und anderes vor. Trotz der vielen anerkannten Verschiedenheiten ist es üblich geworden, von einem „einheitlichen" Stilcharakter des Venezianichen Skizzenbuches zu sprechen. Die Mehrzahl der Zeichnungen und gerade die besten zeigen den Stil und die Typen der Schule von Perugia, die Landschaften führen umbrische Gebirgsgegenden und Städte vor, darunter Raffaels Geburtsort. Auf Urbino weisen auch die sogenannten Philo-

23 a.) stehen. Jedenfalls sind sie ein Beweis dafür, dass der Künstler der peruginesken Skizzenbuchzeichnungen auch dieses Liller Blatt zeichnete, worüber schon die stilistische Ähnlichkeit keinen Zweifel aufkommen lassen kann. Wahrscheinlich ist, dass dieses Blatt ehemals zusammen mit dem Taccuino aufbewahrt wurde und gleichzeitig mit Folio 48 desselben, das Bossi in Paris kaufte, nach Frankreich kam.

Erwähnt sei hier noch eine andere zu dem Skizzenbuche in Beziehung stehende Zeichnung. Sie befindet sich im Berliner Kupferstichkabinet und stellt eine doppelseitige Copie von Folio 42 (Ven. 14.) dar: auf der Vorderseite einen Mann, der von einem Löwen niedergeworfen ist (vgl. Per. 74), auf der Rückseite, ebenso wie das venezianische Blatt, die Ansicht einer hochgelegenen Stadt (vgl. Per. 77). Die Grösse dieses Berliner Blattes ist 23 × 16 cm. Das Papier ist rauher als das des Skizzenbuches und zeigt als Wasserzeichen einen Zirkel im Kreis. Bei genauer Untersuchung erweisen sich die beiden Zeichnungen als Durchpausungen nach den venezianischen Skizzen. Wozu diese genaue Copie angefertigt wurde, ist nicht anzugeben, doch liegt der Verdacht, dass eine betrügerische Absicht damit verbunden war, sehr nahe.

sophen-Portraits hin, deren Originale einst den Bibliotheksaal des Schlosses der Montefeltre zierten. Diese dominierende Gruppe giebt dem Skizzenbuch den Anschein eines einheitlich umbrischen Stilcharakters. Das Vorherrschen dieser Zeichnungen beweist zur Genüge, dass das Taccuino im Grossen und Ganzen zur umbrischen Kunst gehört. Einen nicht geringen Raum nehmen aber auch die Akte ein, die so sehr an den Stil Luca Signorellis erinnern. Wenig zu den umbrischen Zeichnungen passt auch jenes Blatt[1]), das Morelli für eine Originalzeichnung des Antonio del Pollajuolo hielt. Dass dieses aber zu einer ganzen Reihe von Skizzen gehört, die in der That im engsten Zusammenhang mit Pollajuolo stehen, ist ihm freilich entgangen.

Der künstlerische Wert der einzelnen Skizzen ist ein sehr verschiedener. Peinlich ausgeführte Nachzeichnungen, gut studierte Akte finden sich neben den ungeschickten Versuchen einer noch ungeübten Hand. Dann wieder Zeichnungen von späterer Hand hinzugefügt, die gänzlich auszuscheiden sind. Wichtiger als diese Unterschiede ist jedoch, dass sich bei genauer Prüfung Verschiedenheiten der Auffassung, des Stils und der zeichnerischen Technik konstatieren lassen, welche die Annahme, das Venezianische Skizzenbuch rühre von einer Künstlerhand her, mit Gewissheit ausschliessen.

Schon Morelli wagte nicht sämtliche Blätter Pinturicchio allein zuzuschreiben[2]), Muntz glaubte in nur einer Zeichnung die Hand des Pinturicchio zu erkennen[3]), Kahl

---

[1]) Ven. 33; Fol. 2.

[2]) Fol. 2 hielt er für eine echte Zeichnung des Antonio del Pollajuolo. Ein anderes venezianisches Blatt (Br. 147/149), das er allerdings nur irrtümlicher Weise zum Skizzenbuch zählte, erkannte er als echte Handzeichnung Raffaels.

[3]) Cfr. Muntz a. a. O. pag. 123. Anm. 1. (2 Reiter, Per. 47.)

spricht von verschiedenen Händen, ohne eine Scheidung klar durchzuführen und sucht am Schlusse doch wieder in dem einen Meister Girolamo Genga den Autor des Ganzen.

Versuchen wir nun nach stilistischen und technischen Merkmalen die verschiedenen Künstlerhände zu ermitteln, so ergeben sich folgende Gruppen:

a) Perugineske Gruppe.

Wie bereits erwähnt, weist die umfangreichste Gruppe, die den Hauptkern des Skizzenbuches bildet, den rein umbrischen Stil Peruginos und Pinturicchios auf. Ich will sie deshalb „perugineske" Gruppe nennen[1]). Zu ihr gehören die sorgfältig ausgeführten Gewandfiguren[2]), deren

---

[1]) Die Benennungen der einzelnen Gruppen sollen mehr zur Bezugnahme auf dieselben im weiteren Texte dienen, als eine scharf charakterisierende Bezeichnung derselben sein. Die Gruppierung selbst bringt lediglich eine Aufzählung der jeweilig zusammengehörigen Zeichnungen und eine Charakteristik des Künstlers jeder Gruppe. Auf eine genaue Beschreibung der einzelnen Blätter konnte verzichtet werden, da Kahl in seiner Arbeit alle Zeichnungen auf das Genaueste beschrieben hat. Der Übersichtlichkeit des Textes wegen ist die Aufzählung der meisten Zeichnungen in den Anmerkungen gegeben.

[2]) Perini 5, 6, 8, 9, 11, 18, 19 u. 21. Ganz in der gleichen Manier gezeichnet ist die Gewandfigur Per. 7, die einen auf vielen Bildern der umbrischen Schule, besonders bei Pinturicchio, wiederkehrenden Schultypus der das Kind anbetenden Madonna darstellt (cfr. Kahl a. a. O. pag. 31).

Die perugineske Figur Per. 57 hält Kahl für eine absichtliche spätere Nachahmung. Vielleicht wurde sie erst von späterer Hand ausgezeichnet; die schlecht geformten Hände und Füsse machen dies sehr wahrscheinlich.

Weitere Zeichnungen dieses peruginesken Künstlers sind:

Per. 26 und 12, weibliche Köpfe in etwas skizzenhafter Ausführung.

Per. 85, zwei Jünglingsköpfe, offenbar Portraits.

Per. 1 und 15 sind Copieen nach Mantegnas berühmtem Stich „Die Grablegung". Die Wiedergabe des Originals ist eine sehr genaue, doch stark in die umbrische Manier übersetzt, in der dieser Kopist befangen war.

Per. 34, zwei Studien nach einem Kinderkopf und eine Gruppe von

Beziehung zu den Wandfresken der Sixtinischen Kapelle Lermolieff zuerst erkannt hat. Diese umbrischen Studien zeigen eine peinlich genaue, fast ängstliche Ausführung. Mit spitzer Feder sind sie glatt und sauber gezeichnet. Die Konturen sind mit feinen Linien ausgezogen, die Schattengebung und Modellierung ist fast ausschliesslich durch gerade Striche, in einfacher Lage oder mehrfach über einander gekreuzt, erreicht. Trotz einer gewissen Befangenheit ist die Strichführung dieser Hand sicher und fest. Die Blätter, die durch ihr sauberes Aussehen bestechen, entbehren jedoch jeder frischen künstlerischen Wiedergabe, und, da Korrekturen fast gar nicht vorhanden sind, fehlt ihnen auch der originale Charakter selbständiger Studienzeichnungen. Einzelne Formen, besonders Hände und Füsse, sind mit einigen flotten Federzügen wiedergegeben, in einer ganz typischen, geläufigen Manier, wie sie stets das Kennzeichen eines routinierten Zeichners ist. Auch die Gewandbehandlung zeigt trotz der ängstlichen Ausführung eine gewisse Routine der Technik. Die bauschigen Falten endigen überall in den bei den Umbrern üblichen „Augen", kleinen Häkchen am Ende der Faltenlinien; selbst bei den kleinsten Falten fehlen diese nicht.

In der gleichen Technik und ohne Zweifel vom gleichen Künstler gezeichnet, jedoch etwas freier und flotter in der Ausführung sind: zwei sitzende bärtige Männer (Per. 3, 50),

---

6 Männerköpfen, die sehr an Pinturicchio gemahnen, in dessen Sieneser und römischen Fresken wir häufig ähnlichen Köpfen in gleicher gedrängter Gruppierung begegnen.

Per. 28, zwei Knabenköpfe, die wohl von späterer Hand laviert wurden, und ein aufwärts blickender Jünglingskopf, alle drei durchaus peruginesk, während der vierte Kopf dieser Skizzenbuchseite von anderer Hand hinzugefügt wurde.

Per. 65, ein knieend betender Mann, wohl Copie nach einem älteren umbrischen Tafelbild.

ein blumenstreuender Engel, daneben hockend ein alter Mann (Per. 53), ein reizvolles Mädchenportrait (Per. 32), wohl nach der Natur und deshalb weniger in der trockenen Schulmanier gezeichnet[1]). Im Gegensatz zu diesen Blättern erscheint eine weitere Reihe von Zeichnungen dieses umbrischen Künstlers etwas befangener durch die äusserst sorgfältige und weit geführte Schattierung. Durch eng an einander gereihte Striche und dichte Kreuzlagen der Schraffierung ist eine etwas harte Modellierung erreicht; die gleichförmige, schulmässige Behandlung ergiebt ein trockenes, geistloses Aussehen. Neben Per. 17 und 44 und den Studien zu einem heiligen Sebastian (Per. 23, 30 u..39) gehört zu dieser Reihe auch die vielbesprochene Grazienzeichnung (Per. 59). Schon hier mag über dieses Blatt, das für die Beurteilung der Autorfrage eine gewisse, freilich nicht berechtigte Wichtigkeit erlangt hat, bemerkt werden, dass es gewiss nicht vor dem antiken Marmorwerk selbst, sondern nach einer früher schon vor diesem angefertigten Zeichnung entstanden ist. Die durchaus unplastische Modellierung beweist dies zur Genüge. Mag vielleicht auch die Vorlage das Bildwerk getreuer wiedergegeben haben, die Copie in Venedig jedenfalls hat mit den antiken Formen der Gruppe nichts mehr gemein.

Der gleichen Künstlerhand gehören wohl auch die

---

[1]) Zu dieser Reihe gehören auch die zwei anmutigen Kompositionen Per. 49 u. 60. Von ersterer Zeichnung befindet sich eine stark verschlechterte Copie in Oxford (Br. 9).

Per. 50 geht auf den Zeichner dieser Gruppe grösstentheils nur in der Vorzeichnung zurück. Die linke Hand und Teile des Gewandes sind in späterer Zeit mit der Feder nachgezogen worden, die Tinte ist an diesen Stellen frischer und dunkler.

Die Scene Per. 74, ein Mann, von einem Löwen überfallen, ist etwas trocken in der Ausführung; der Hirte mit seiner Herde im Hintergrunde aber ist mit grosser Feinheit gezeichnet.

Zwei Skizzen nach Galeeren (Per. 67, 68 u. 72) gehören ebenfalls zu den Blättern dieses umbrischen Zeichners.

Grotteskenstudien (Per. 22 und 63), sowie zwei Löwen (Per. 24 und 55) an, freilich nur sehr mangelhafte Leistungen.

Im Anschlusse an diese perugineske Gruppe muss auch eine Reihe zusammengehöriger, ebenfalls umbrischer Zeichnungen besprochen werden: die Copieen nach den sogenannten Philosophenportraits aus der Bibliothek des Schlosses zu Urbino[1]). Die Originale befinden sich jetzt teils im Louvre, teils im Palazzo Barberini in Rom.

Koopmann[2]) trennt diese Portraitzeichnungen trotz ihres umbrischen Charakters von den übrigen umbrischen Zeichnungen als für sich bestehende Gruppe. Und doch ist es nicht unwahrscheinlich, dass diese Urbinoportraits von der gleichen Hand stammen, wie alle in unserer „peruginesken" Gruppe vereinigten Zeichnungen. Was die Untersuchung erschwert, das ist jene schon von Springer bemerkte Ungleichheit der Ausführung der zwölf Portraits[3]). Nur Aristoteles (Per. 42) ist vollständig fertig gezeichnet und mit Tusche sorgfältig laviert. Auch Seneca (Per. 25) und Cicero (Per. 33) zeigen den gleichen Grad sorgfältiger Durchführung, doch fehlt bei diesen schon die Lavierung. Sieben weitere Portraits: Virgil (Per. 31), Curtius (Per. 27), Homer (Per. 35), Plato (Per. 29), Ptolemäus und Boëtius (Per. 58) und das unbezeichnete Portrait (Per. 38) sind zum Teil in viel derberen Strichen und flüchtiger gezeichnet. Manche Partieen erscheinen überarbeitet und ergänzt. Für die noch unvollendeten Teile der Skizzen waren wohl Metallstiftvorzeichnungen

---

[1]) Cfr. Kahl a. a. O. pag. 78 ff. Photographieen der Originale konnte ich leider nicht erhalten, sodass die wichtige Vergleichung der Nachzeichnungen mit den Gemälden nicht angestellt werden konnte. Ich verweise deshalb auf die Ausführungen Kahls.

[2]) In seinen „Raffaelstudien".

[3]) Zwei davon sind auf einer Seite vereinigt (Per. 58).

vorhanden, die von späterer Hand mit der Feder nachgezogen wurden, so besonders am Anaxagoras (Per. 88). Aus dem Vittorino da Feltre vollends wurde so durch eine kindliche Hand eine Karikatur.

An den Zeichner der peruginesken Gruppe erinnert in gewissem Grade die Wiedergabe der Gewandung in diesen Urbinoportraits. Auch hier finden wir die Faltenenden durch „Augen" markiert, die jedoch bei den Umbrern allgemein übliche Schulmanier sind und deshalb nicht ohne weiteres als Beweis der Identität des Zeichners der Philosophenportraits mit dem Künstler der peruginesken Gruppe angeführt werden können. Zudem finden wir die „Augen" nicht in der gleichen Häufung und nicht so unmotiviert angebracht wie etwa an den Gewandfiguren aus den Sistinafresken. Einzelne Ähnlichkeiten in der geläufigen und doch sehr sorgfältigen Strichführung der feiner ausgeführten Portraits lassen aber die Möglichkeit nicht ausgeschlossen erscheinen, dass der Künstler der peruginesken Gruppe auch diese Blätter gezeichnet hat. Vielleicht sind sie jedoch etwas später entstanden als die meisten der bereits aufgezählten umbrischen Skizzenbuchzeichnungen.

Sicher von der gleichen Hand wie die Urbinoportraits stammt der kahle Männerkopf in Dreiviertelprofil auf Fol. 33 a des Skizzenbuches (Per. 87). Er weist in der Schattierung genau dieselbe Behandlung auf wie etwa der Kopf der Seneca.

Ähnliche Schwierigkeiten wie die eben besprochene Serie bietet die Reihe der Landschaften des Venezianischen Skizzenbuches. Nur eine derselben, die Ansicht einer am Wasser gelegenen Stadt (Fol. 42 a Per. 77), ist sorgfältiger ausgeführt mit spitzer Feder und in der trockenen Schraffierung, an der wir sofort den Autor der peruginesken Gruppe wiedererkennen. Alle übrigen Landschaftszeichnungen sind derber mit breiterer Feder

gezeichnet und tragen mehr den Charakter flüchtiger Skizzen.

Kahl hat die Vermutung geäussert, die Landschaften könnten nicht original, sondern vielleicht eine Zuthat viel späterer Zeit sein[1]). Dazu veranlasste ihn einerseits der auffallende Umstand, dass ein auf Fol. 37 b hinzugefügter Kopf mit Allongeperücke (!) dieselbe Federführung aufweisst wie die darunter befindliche Landschaft — die Untersuchung des Originals bestätigte mir die Richtigkeit dieser Beobachtung —, andererseits das Vorkommen nordisch-gothischer Formen an den Gebäuden dieser Landschaften. Kahls Vermutung wird insofern richtig sein, als auch bei den Landschaften wohl bereits vorhandene Metallstiftvorzeichnungen von späterer Hand mit der Feder ausgeführt wurden. Eingeritzte Konturen sind auf den meisten Blättern noch deutlich zu erkennen, so besonders auf Fol. 36 b und 37 a. Hier zeigen sich auch grosse Verschiedenheiten zwischen der noch sichtbaren Vorzeichnung und der Ausführung mit der Feder; am meisten weicht die linke Hälfte der dargestellten Stadt auf Fol. 36 b in der Höhe der Türme etc. von der ursprünglichen Zeichnung ab. Auch die Zuthaten nordisch-gothischer Formen müssen auf Rechnung der späteren Vollendung dieser Skizzen gesetzt werden. Ausser der zuerst angeführten Ansicht einer Stadt auf Fol. 42 a, die gewiss original ist, können die Landschaften in ihrer jetzigen Ausführung für die stilistische Beurteilung nicht mehr in Betracht kommen. Dies ist auch für die Autorfrage von Bedeutung.

Bemerkt sei hier noch, dass die Landschaften in fast ununterbrochener Reihe im Skizzenbuche auf einander folgen und dass für die meisten zwei nebeneinanderliegende Seiten des Taccuino benutzt worden sind. Die Zusammen-

---

[1]) a. a. O. pag. 106.

gehörigkeit der betreffenden Blätter hat auch Kahl noch nicht beachtet. So bildet Fol. 36 b zusammen mit Fol. 37 a, Fol. 37 b zusammen mit 38 a und Fol. 38 b zusammen mit Fol. 39 a je eine Darstellung[1]). Je eine Skizzenbuchseite nehmen ein: Die Ansicht einer am Wasser gelegenen Stadt (Fol. 42 a; Per. 77), eine andere Stadt auf Fol. 39 b (Per. 100) und eine mit Tusche lavierte Skizze nach Resten cyklopischen Mauerwerks (Fol. 36 a; Per. 103).

Versuche, die Städte, welche diese Zeichnungen darstellen, zu bestimmen, wurden leider bis jetzt nicht unternommen, obgleich sie gewiss manche Aufschlüsse über die Entstehung des Venezianischen Skizzenbuchs geben könnten. Nur die Stadt auf Fol. 39 b ist schon lange als eine Ansicht von Urbino bekannt.

b) Pollajuologruppe.

Als charakteristisch für einen zweiten Künstler, dessen Anteil am Venezianischen Skizzenbuche wir unter dem Namen „Pollajuologruppe“ zusammenfassen wollen, nenne ich an erster Stelle jenes Blatt, auf dem Morelli eigenhändige Zeichnungen Antonios del Pollajuolo zu erkennen glaubte. Das Blatt (Fol. 2; Per. 109 u. 110) ist doppelseitig mit Aktfiguren bezeichnet, die thatsächlich Typen und Zeichnungsmanier Pollajuolos aufweisen: Nur die Konturen sind mit der Feder gezogen, die Modellierung ist durch leichtes Lavieren mit dem Pinsel erreicht. Doch können beide Zeichnungen nicht als Originale Pollajuolos, sondern nur als Copieen nach diesem Meister in Betracht kommen. Der Nachzeichner hat sich bemüht, die Manier des Florentiners genau nachzuahmen, und, dass eine Nachzeichnung vorliegt, geht aus der inhaltlichen Zusammen-

[1]) Per. 101 u. 112; Per. 111 u. 108; Per. 106 u. 107.

gehörigkeit der beiden Aktzeichnungen hervor. Das Vorbild war offenbar eine aus zwei Figuren bestehende Komposition. Der Kopist zeichnete jede derselben getrennt auf eine Seite des Skizzenbuches und deutete bei dem stehenden Manne, der sich auf das Postament stützt (Per. 110), die Kontur des Rückens des auf dem Postament sitzenden Mannes (Per. 109) so an, wie derselbe im Original den linken Arm des stehenden Mannes verdeckte. Diese Verteilung einer geschlossenen Gruppe auf zwei Zeichnungen ist ein deutlicher Beweis dafür, dass wir es mit Copieen zu thun haben.

An Wahrscheinlichkeit gewinnt diese Annahme noch durch die übrigen von der gleichen Hand gezeichneten Blätter. Die Aktstudien Per. 99 und 114 weisen die gleiche zeichnerische Technik auf; die Lavierung mit Tusche fehlt hier jedoch, die Muskulatur ist in leichten Umrissen mit der Feder angegeben und stellenweise durch ganz leichte Schraffierung eine bessere Modellierung angestrebt.

Auch dieser Zeichnungsweise begegnen wir häufig bei echten Zeichnungen Pollajuolos, ich erinnere nur an die Aktstudien in den Uffizien.

Die beiden eben genannten Akte (Per. 99 und 114) des Skizzenbuches erweisen sich als getreue Copieen nach einer jetzt im Louvre befindlichen Zeichnung des Antonio del Pollajuolo (Phot. Giraudon No. 54)[1]). Das Original zeigt drei nackte Männer und zwei Armstudien. Davon hat der Skizzenbuchzeichner die mittlere Figur und die rechts in allen Einzelheiten genau kopiert. Der männliche Unterkörper auf Fol. 40a. (Per. 80) geht vielleicht auf

---

[1]) Auf diese Beziehung hat bereits Louis Courajod in seinem Schriftchen „Observations sur deux dessins attribués à Raphaël et conservés à l'Académie des Beaux-Arts de Venise" (Paris 1880) hingewiesen.

die linke Figur des Louvre-Blattes oder eine andere ganz ähnliche Zeichnung Pollajuolos zurück[1]).

Erwähnt seien hier auch zwei Skizzenbuchblätter mit Armstudien (Per. 104)[2]); dass auch sie auf Originale Pollajuolos zurückzuführen sind, beweisen die ganz ähnlichen Armstudien auf der Louvrezeichnung.

Die Darstellung eines nackten Mannes (Simson), der einen Löwen überwältigt (Per. 46), nannte schon Morelli eine Copie nach Pollajuolo. Der Kopftypus des Helden, besonders auch die charakteristische Form der Arme und der Hände, endlich die zeichnerische Technik sprechen für die Richtigkeit seiner Annahme. Hierher gehören auch die ebenfalls in Tusche ausgeführten und mit Weiss in den Lichtern etwas gehöhten Zeichnungen eines schreitenden Dudelsackbläsers (Per. 36) und eines schwebenden Engels mit einem Tambourin (Per. 20)[3]). Man beachte bei diesen beiden und der vorher genannten Zeichnung den Unterschied der Gewandbehandlung gegenüber den in strenger umbrischer Schulmanier gezeichneten Gewändern der peruginesken Gruppe!

Die charakteristische Manier des Zeichners unserer zweiten Gruppe erkennen wir schliesslich noch in einem

---

[1]) Sicher von der gleichen Künstlerhand stammt auch Per. 56, ein nackter Mann, der die Arme auf der Brust kreuzt.

Die Aktstudie Per. 102 ist unvollendet geblieben und von späterer Hand verdorben.

Der nackte Flötenspieler Per. 45 (von späterer Hand ist fälschlich eine Tuba ergänzt) stammt ebenfalls von dem Zeichner dieser Pollajuologruppe, doch sind die Konturen und die Schraffierung stellenweise später überarbeitet worden..

[2]) Das andere Blatt von Perini nicht photographiert.

[3]) Noch sorgfältiger ist die Ausführung mit Tusche und weisser Farbe in einigen Kinderstudien: Per. 40, 61, 62 und 64. Sie sind wohl selbständige Arbeiten dieses Künstlers, der die Anwendung von Lavierung an Zeichnungen Pollajuolos lernte.

Die Gewandstudie Per. 52 ist unvollendet geblieben.

Blatte, das nach Pinturicchio kopiert ist. Es sind die beiden Reiter (Per. 47), die Muntz für eine Originalzeichnung Pinturicchios hielt. Als Vorbild für dieses venezianische Blatt nimmt Kahl die Louvre-Zeichnung Br. 234 an; mit Unrecht, denn auf dieser ist nur ein Reiter zu finden, dessen Pferd noch dazu in viel grösserer Verkürzung gezeichnet ist. Mehr stimmt mit der venezianischen Zeichnung ein anderes Blatt im Louvre (Phot. Giraudon 391) überein, das eine Gruppe von vier Reitern und drei Männern zu Fuss in einer Landschaft zeigt[1].

Doch erscheint es auch bei dieser Zeichnung sehr fraglich, ob sie das Vorbild für die Skizzenbuchzeichnung bildete. Das Fehlen der Rüstungen auf letzterer macht es sehr wahrscheinlich, dass sie nach einer eigenhändigen, wohl nicht mehr vorhandenen Vorstudie Pinturicchios zu der eben erwähnten Zeichnung im Louvre entstanden ist. Dass die Zeichnung in Venedig thatsächlich eine Copie ist, dafür sprechen schon ein sehr auffallender Zeichenfehler: das überlange linke Bein des vorderen Reiters, und die steifen Pferde.

c. Signorelleske Gruppe.

Bildeten Studien nach dem nackten männlichen Körper schon einen Hauptbestandteil der „Pollajuologruppe", so können wir einer dritten Künstlerhand, die sich in der Masse der Skizzenbuchzeichnungen nachweisen lässt, nur Aktstudien zuerteilen. Dieselben erinnern sämtlich auffallend an die Typen und charakteristischen Stellungen der Figuren Luca Signorellis. Kahl hat wohl auf Ähnlichkeiten dieser Akte mit manchen Figuren auf den Malereien Signorellis aufmerksam gemacht; doch lassen

[1]) Schmarsow („Pinturicchio in Rom") bezieht diese Zeichnung auf eine der verloren gegangenen Fresken in der Engelsburg.

sich — mit vielleicht nur einer Ausnahme — keine direkten Vorbilder für die Skizzenbuchzeichnungen feststellen. Auch unter den erhaltenen Zeichnungen Lucas konnte ich — soweit das Vergleichungsmaterial zur Verfügung stand — keine finden, die als Vorlage für eines der venezianischen Blätter gedient hätte. Somit erscheint diese Gruppe als die relativ selbständigste des ganzen Skizzenheftes.

Die Blätter geben den Stil des Cortonesen, die seinen Figuren eigentümliche, gezwungene Haltung der Arme und Beine, die Verschiebung des Körpers in den Hüften, mit solcher Treue wieder, dass sie wohl nur einem direkten Schüler des Meisters, der sich ganz in die Kunstweise seines Lehrers eingelebt hatte, oder einem jungen Künstler, der sich ausschliesslich an den Zeichnungen und Fresken Signorellis bildete, ihre Entstehung verdanken können.

Was die Zeichnungstechnik betrifft, so unterscheiden sich diese Aktstudien ganz wesentlich von der geradlinigen Schraffiermanier der peruginesken Zeichnungen sowie von der Gewohnheit des Zeichners der Pollajuologruppe, die Figuren durch leichte Konturzeichnung und Lavierung mit dem Pinsel oder durch spärliche Schraffierung wiederzugeben. Der signorelleske Zeichner führt eine festere, derbere Feder. Er hält nicht ängstlich bestimmte Richtungen seiner Strichlagen ein, in der verschiedensten Weise setzt er dieselben übereinander und scheut auch Häufungen der Schraffuren nicht, um seine Gestalten recht plastisch herauszuarbeiten. Er beschränkt sich nicht auf gerade Striche, sondern sucht die Rundung der Körperformen auch durch leicht geschwungene Linien hervorzuheben.

Die einzige bereits angedeutete direkte Beziehung zu Signorelli bildet der nackte, vom Rücken gesehene Mann mit einem Helm auf Fol. 9 b. (Per. 76). Kahl hat auf einen dieser Gestalt sehr ähnlichen Schildknappen auf Signorellis Fresko „Totilas kniet vor Benedict“ in Monto-

liveto hingewiesen[1]). Die Figur des Freskos ist bekleidet und bewaffnet, während die venezianische Zeichnung einen nackten Krieger darstellt; doch ist die Ähnlichkeit der Körperstellung — abgesehen von Verschiedenheiten in der Haltung des linken Armes, des Kopfes und der rechten Hand — so gross, dass eine direkte Abhängigkeit der Skizzenbuchzeichnung von der Olivetaner Figur angenommen werden kann. Gerade die verändert gezeichneten Körperteile sind in der Skizze so mangelhaft, dass wir annehmen können, der kopierende Zeichner habe versucht, selbständig diese Änderungen anzubringen, ohne dass sein Können dazu ausreichte.

Von dem Zeichner dieser Gruppe stammen die Akte Per. 13, 73, 48, 69 und 70. Sie sind sämtlich in der Bewegung sehr gut beobachtet, lassen aber die Wiedergabe anatomischer Details vermissen. Gerade in dieser Beziehung stehen sie den Akten der Pollajuologruppe nach.

Per. 2, eine Scene aus einer Kindermorddarstellung, giebt Gelegenheit, auch die Gewandbehandlung unseres signorellesken Künstlers kennen zu lernen. Sie nähert sich der umbrischen, ist aber breiter und grösser im Wurf und hat nichts mit der oft kleinlichen Ausführung der peruginesken Gewandstudien unserer ersten Gruppe gemein[2]).

---

[1]) Vergl. die Abbildung bei Kahl a. a. O. pag. 44.

[2]) Als weitere Zeichnungen der gleichen Hand nenne ich: Per. 37 u. 43, tanzende und spielende Kinder.

Etwas feiner in der Ausführung ist Per. 16, von Passavant mit Recht eine Studie zu einem jungen König aus der Anbetung der Magier genannt Die Stellung weicht etwas von dem bekannten, oft wiederholten umbrischen Schultypus (man vgl. Br. Lille 19 u. Brit. Mus. 75) ab. Der Kopf hat mehr perugineskes Aussehen, doch stimmt die zeichnerische Behandlung des Körpers mit derjenigen der oben genannten Akte überein. (Wie der peru-

Die Ansicht, dass das Venezianische Skizzenbuch kein so einheitliches Ganzes sei, wie Bossi, Rumohr und Passavant noch meinten, wurde schon öfters mehr oder minder deutlich ausgesprochen. Dass alle Zeichnungen von einer einzigen Künstlerhand stammen sollen, daran hielten eigentlich nur die fest, welche den raffaelischen Ursprung hartnäckig verteidigten; selbst die Zuthaten späterer Zeiten wurden für Arbeiten Raffaels erklärt. Vielfach begnügte man sich mit der unklaren Bemerkung, das Skizzenbuch sei „im Grossen und Ganzen“ von einer Hand. Mit vorstehender Gruppeneinteilung soll nun der Versuch gemacht sein, die verschiedenen Künstlerhände in ihrer Eigenart zu charakterisieren und ihren Anteil an dem Taccuino zu fixieren. Irrtümer, die bei der rein subjektiven Kritik stilistischer Merkmale nie ganz zu vermeiden sind, werden sich auf der Grundlage der gegebenen scharf gegliederten Einteilung leicht verbessern lassen.

Zu nennen sind noch einzelne Blätter, die keiner der drei beschriebenen Gruppen zugewiesen werden können. Es sind dies:

Per. 75, die viel citierte Kindermordzeichnung, die noch am meisten Ähnlichkeit mit der peruginesken Gruppe hätte, aber wegen ihrer kindlichen Unbeholfenheit nicht dem Künstler der gewandt und teilweise schon routiniert ausgeführten umbrischen Zeichnungen zugeschrieben werden kann.

Per. 84, ein grosser perugineske Kopf mit kahlem Schädel und spitzem Bart. Es wurde bereits erwähnt, dass die Manier dieser Zeichnung keiner anderen im

---

gineske Zeichner Akte ausführte, davon giebt uns die Grazienzeichnung einen Begriff.) Schon Selvatico nannte diese Figur signorellesk. Morellis Annahme, dieser Jüngling sei eine Vorstudie für die beiden nackten Männer links hinter Christus auf dem Sistinafresko „Die Taufe Christi“, ist grundlos. Eine wirkliche Ahnlichkeit mit diesen ist nicht vorhanden.

Skizzenbuche entspricht. Kahl[1]) möchte sie dem Giannicola Manni, Salvatico sogar dem Filippo Lippi zuschreiben.

Per. 54, ein männlicher Akt, zeigt eine äusserst flotte Federführung und eine Kenntnis der Anatomie wie sie weder der Zeichner der signorellesken noch der der Pollajuologruppe besitzt. Diese Studie dürfte deshalb wohl eine spätere Zuthat sein[2]).

Die zwei Kompositionen Per. 89 und 105 sind nur zum kleinsten Teil originale Arbeiten. Sie sind von späterer Hand überarbeitet und so sehr verdorben, dass sie nicht mehr beurteilt werden können.

---

[1]) a. a. O. pag. 71.

[2]) Zusätze späterer Zeit sind auch Per. 14, 79 und 41.

Capitel III.

Eine kritische Untersuchung der Autorfrage muss sich im wesentlichen auf eine Prüfung der bisherigen Hypothesen beschränken. Dabei sollen in gleicher Weise Raffael und Pinturicchio berücksichtigt werden.

Kahls Vermutung, der Signorelli-Schüler Girolamo Genga könnte der Urheber des Venezianischen Skizzenbuches sein[1]) ist viel zu wenig begründet, um noch in Frage zu kommen. Auch scheint Kahl keine Anhänger für seine Hypothese gefunden zu haben, sodass ihr eine allgemeine Bedeutung nicht zukommt. Auffallend wäre in einem Skizzenbuche Gengas ganz besonders das Überwiegen perugineske Zeichnungen. Genga[2]) arbeitete von 1491 bis 1503 bei Luca Signorelli und danach die kurze Zeit bis 1505 bei Perugino. Es ist also doch wohl anzunehmen, dass er seine Hauptausbildung seinem ersten Lehrer, zu dem er später wieder zurückkehrte, verdankte, und dass er dessen Kunst näher stand als der Peruginos. Zudem war Genga, der mit 15 Jahren zu Signorelli in die Lehre gekommen war, bereits 27 Jahre alt, als er in das Atelier Peruginos überging, und also gewiss schon künstlerisch so reif, dass er nicht mehr derartige schülerhafte Studien und

---

[1]) a. a. O. pag. 119 ff.

[2]) Die Daten nach Vischer „Luca Signorelli und die italienische Renaissance", Leipzig 1879.

Nachzeichnungen anfertigte, wie sie gerade die perugineske Gruppe aufweist.

Nachdem im vorigen Capitel nach stilistischen und zeichnerisch-technischen Kriterien festgestellt wurde, dass das Taccuino nicht das Werk eines einzigen Künstlers ist, so handelt es sich also um die Untersuchung, ob Raffael oder Pinturicchio der Schöpfer einer der drei von uns aufgestellten Gruppen sein kann.

Anhaltspunkte, die zur Entscheidung der Streitfrage dienen können, bieten in erster Linie nachweisbare Beziehungen der venezianischen Handzeichnungen zu anderen Kunstwerken. Die wichtigsten Zeichnungen für die Beurteilung der Autorfrage sind deshalb die peruginesken Gewandfiguren, deren Zusammenhang mit den Fresken Peruginos und Pinturicchios in der Cappella Sistina von Morelli entdeckt worden ist. Seine Pinturicchio-Hypothese stützt sich vor allem darauf, dass diese Zeichnungen durch Bernardino als Gehilfen oder, wie Morrelli nachzuweisen suchte, als ebenbürtigen Mitarbeiter Peruginos, angefertigte Vorstudien für die Malereien der sixtinischen Kapelle seien. Mit der Richtigkeit der These, dass diese Blätter thatsächlich Vorstudien und nicht etwa Copien, sei es nun nach den Fresken selbst oder nach den Cartons, sind, steht und fällt Morellis ganze Hypothese.

Mit wirklichen Vorstudien Pinturicchios können wir es aber nur bei jenen Zeichnungen zu thun haben, die zu eigenen Werken desselben, also zur „Reise Mosis“ oder zur „Taufe Christi“, die beide nach Morellis Vorgang von den meisten Forschern in der Hauptsache als Werke des Bernardino anerkannt sind, gehören. Wie verhält es sich aber mit jenen Zeichnungen, die Figuren aus dem sicher von Perugino selbst ausgeführten Fresko der „Schlüsselübergabe“ wiedergeben? Morellis Erklärung, dass Pinturicchio diese Figuren „nach dem Carton seines Lehrers“





ausgeführt hätte, ist nicht recht verständlich. Wie lässt sich diese doppelte Thätigkeit des selbständig entwerfenden Meisters und des kopierenden Schülers bei der Ausführung eines einheitlichen Werkes, wie es die Fresken der Sixtinischen Kapelle in ihrer Gesamtheit doch sind, erklären?

Um Morellis Hypothese einer genauen Prüfung zu unterziehen, wählen wir eine der ausdrücklich als „Vorstudien“ bezeichneten venezianischen Skizzen zu einem eingehenden Vergleich mit der gemalten Figur des Freskos.

Fol. 52 a. (Per. 19) zeigt eine auf einem Hügel, der mit wenigen Federstrichen angedeutet ist, sitzende Frau, welche, die erhobenen Hände faltet und mit aufwärts gerichtetem Blick zu beten scheint[1]). Auf dem Fresko der „Taufe Christi“ finden wir diese Gestalt links im Hintergrunde wieder unter den Zuhörern, die sich um den predigenden Johannes den Täufer geschart haben. Die Figur stimmt in der Haltung mit der venezianischen Skizze vollkommen überein, jedoch sind der Frau im Fresko zwei Kinder beigegeben, deren eines in ihrem Schosse steht und von der Mutter mit beiden Händen umfasst wird, während das andere sich an ihr rechtes Bein schmiegt und mit beiden Ärmchen ihr rechtes Knie umklammert. Auf der Skizzenbuchzeichnung fehlen diese beiden Kinder. Was ergiebt sich nun aus diesem auffälligen Unterschied? Kahl[2]) meint offenbar, die Skizzenbuchzeichnung ginge auf eine Vorstudie zum Fresko zurück, auf der ebenfalls das Kinderpaar noch fehlte, sodass dieses erst im Fresko selbst hinzugesetzt worden sei. Weiter sagt er: „Nebenbei sind die Striche so sicher geführt, die fragliche Stelle, wo das stehende Kind auf dem Schosse ansetzt, so ohne Schwanken und ohne Korrektur behandelt, dass man nicht

---

[1]) Vgl. die Abbildungen auf Tafel I.
[2]) a. a. O. pag. 20.

zweifeln kann, die Zeichnung sei aus einem Guss entstanden". Kahl sucht damit der Zeichnung eine gewisse originale Bedeutung zuzuschreiben; ob mit Berechtigung, mag uns eine genaue Vergleichung lehren.

Die weibliche Gestalt im Fresko ist mit einem anschliessenden Gewande und einem mantelartigen Übergewande bekleidet. Der Mantel ist herabgefallen und liegt zum Teil auf dem Hügel, auf dem die Frau sich niedergelassen hat, auf. Über die Schultern und über die hinten lang herabfallenden Haare ist ein leichter Schleier gelegt, der vorne über die Brust herabgeht. Man beachte dagegen die Anordnung der Gewandpartieen in der Zeichnung: Der Mantel ist auch hier hinten ganz herabgefallen, in bauschigen Falten liegt er auf dem Schosse und steigt, den rechten Arm der Frau umschliessend, zur rechten Schulter auf. Schon dies ist nicht korrekt; denn da der Mantel an der Rückseite als ganz herabfallend und auf dem Hügel aufliegend gezeichnet ist, kann er nicht trotzdem noch auf der rechten Schulter aufliegen. Wir haben es hier also mit einer gänzlich missverstandenen Wiedergabe des Gewandes auf der Zeichnung zu thun. Wichtig ist, dass dieser ganze zur rechten Schulter aufsteigende Teil des Mantels auf dem Fresko nicht vorhanden ist und ohnedies von dem auf dem Schosse der Frau stehenden Kinde grösstenteils verdeckt werden würde. Ein Nachzeichner, der dieses Kind nicht mitkopierte, hatte hier also einiges zu ergänzen, keinesfalls durfte aber der Verlauf des Mantels in der Weise der venezianischen Skizze wiedergegeben werden. Noch auffallender ist folgende Unklarheit der Zeichnung: Der Mantel läuft in einer Falte über den Nacken auf die linke Schulter und ist dort im weiteren Verlaufe als Ärmelgewand gezeichnet, während der rechte Ärmel unter dem Mantel sichtbar ist. Ein Vergleich mit dem Fresko giebt die Erklärung: Der Schleier, der hier

über der linken Schulter erscheint, ist in der Skizze in einem Stück mit dem Untergewande zusammen gezeichnet, und trotzdem giebt der Zeichner auch die Haare, die auf dem Fresko unter dem Schleier hervorquellen, in der gleichen Weise wieder, sodass sie gewissermaassen durch das zusammenhängende Gewand hindurchwachsen.

Unsere etwas umständliche Vergleichung kann keinen Zweifel übrig lassen, dass die venezianische Zeichnung eine Copie ist, und Pinturicchio als ihr Verfertiger also unmöglich in Frage kommen kann, denn niemand wird auf die widersinnige Annahme verfallen, dass Pinturicchio sich selbst kopiert hätte.

Kahls Annahmen haben sich also keineswegs bestätigt. Der Kopist versuchte selbständig zu ergänzen, was das auf dem Schosse stehende Kind auf dem Bilde verdeckte. Dabei verfiel er in die angegebenen Fehler in der Wiedergabe des Gewandes. Die Stellung des linken Armes behielt er bei, den rechten Arm suchte er mit wenigen Strichen zu ergänzen; schlecht genug ist ihm dies, besonders die Andeutung des Unterarmes, gelungen. Am rechten Bein hatte der Zeichner nicht viel zu ergänzen, die einfache Linie ergab sich hier von selbst.

Die besprochene Zeichnung ist typisch für die ganze Reihe der „Sistina-Zeichnungen“, — wie wir sie kurz benennen wollen, — die wir in erster Linie der peruginesken Gruppe zuteilten. Die dazu gehörigen Skizzen sind:

Aus der „Reise Mosis“:

1. Die knieende Frau, die am Söhnchen des Moses die Beschneidung vollzieht (Per. 18). Die Übereinstimmung mit dem Fresko ist eine sehr genaue. Die Gewandanordnung ist in der Zeichnung der im Fresko ganz gleich, nur hier und da durch Andeutung ganz kleiner Fältchen und die bekannten „Augen“ etwas mehr detailliert. Hässlich lang geraten ist in der Skizze der linke Fuss; im Fresko

ist dieser von dem einen Fuss der sitzenden Frau verdeckt. Dies ist ein Anhaltspunkt dafür, dass auch diese Zeichnung eine Copie ist. Der Nachzeichner verrät sich immer an den Mängeln des selbständig von ihm Ergänzten.

2. Zwei weibliche Köpfe (Per. 6) auf Folio 17 b. Davon erkennen wir in der links unten auf dieser Skizzenbuchseite befindlichen Zeichnung den Kopf der schreitenden Zipporah, die ihr Söhnchen an der Hand führt. Die Zeichnung rechts unten giebt den Kopf der in der rechten Ecke des Freskos sitzenden, ihr Söhnchen auf dem Schosse haltenden Zipporah wieder. Der erstere ist etwas mädchenhafter in der Erscheinung als das Vorbild im Fresko, mit dem er aber sonst genau übereinstimmt. Der andere Kopf ist weniger gelungen, Mund und Kinn sind unklar und verzeichnet, die rechte Backe müsste in leichter Verkürzung noch sichtbar sein. Eine Nachzeichnung war hier eben dadurch erschwert, dass im Fresko der Kopf der Mutter sich an den des Knaben anschmiegt.

Aus der „Taufe Christi“ finden wir:

1. Die bereits besprochene sitzende Frau (Per. 19).

2. Zwei Männer in weiten Mänteln (Per. 11), die auf dem Fresko im Hintergrunde links neben jener Frau stehen. Die rechte Figur zeigt mehr Übereinstimmung mit dem Bilde als die linke, die in Geberde und Haltung in der Zeichnung etwas verändert erscheint. Derartige kleine Unterschiede können dadurch erklärt werden, dass die venezianischen Zeichnungen nicht nach den Fresken selbst, sondern nach den Cartons gezeichnet sind. Im folgenden kommen wir auf diesen Punkt noch ausführlicher zurück.

3. Ein weiblicher Kopf, auf Fol. 17 b. links oben (Per. 6), der ziemlich genau mit dem Kopfe der Frau, welche gleich rechts neben den eben genannten beiden

Männern unter den Zuhörern sich befindet, übereinstimmt[1]).

Vom Fresko der „Schlüsselübergabe“ finden wir im Skizzenbuche:

1. Den dritten rechts von Christus stehenden Jünger, der die Rechte an die Brust legt (Per. 8). Haltung, Bewegung und Gewandformen stimmen mit dem Bilde überein. Eine nur geringfügige Abweichung ist, dass die Figur im Fresko eine Schriftrolle in der linken Hand hält. Die Haltung der Finger ist jedoch auch auf der Skizze ganz die gleiche.

2. Den letzten Jünger auf der rechten Seite, der dem Beschauer den Rücken zuwendet (Per. 9). Der Ausdruck des Gesichtes ist weniger alt und mürrisch als auf dem Bilde. In der Wiedergabe des Gewandes finden sich keine Veränderungen.

3. Den letzten Jünger der linken Seite des Freskos (Per. 21) auf Fol. 52b., das zwei Gewandfiguren aufweist. Die in allen Teilen genaue Übereinstimmung der rechts befindlichen mit der genannten Figur im Bilde ist unverkennbar. Die andere Gestalt jedoch ist auf der „Schlüsselübergabe“ nicht zu konstatieren. Kahl glaubt zwar diese Figur und die des Jüngers nochmals links im Hintergrunde zu erkennen; doch kann dabei nur von äusserlicher Ähnlichkeit gesprochen werden, die Gewänder der beiden Männer und insbesondere die Geberde des links stehenden weichen erheblich von der Zeichnung ab. Vielleicht war ein nicht für dieses Fresko bestimmter Entwurf das Vorbild für diese linke Gewandfigur auf Fol. 52b.

---

[1]) Kahl (a. a. O. pag. 78) bezieht auf diese Figur den anderen auf Fol. 17b. daneben befindlichen Kopf. Doch dürfte dieser eher nach irgend einer der Hintergrundfiguren der Fresken gezeichnet sein. Morelli will in dem ersten Kopfe den der Vasenträgerin auf der „Reise Mosis“ erkennen; es lässt sich aber keine wirkliche Übereinstimmung zwischen beiden finden.

Alle diese „Sistinazeichnungen“ sind von der gleichen Hand und alle zeigen das gleiche glatte, saubere Aussehen, das sie auf den ersten Blick schon als Nachzeichnungen dokumentiert. Die Ausführung ist überall schülerhaft peinlich, trocken, aber in der Zeichnungstechnik sehr gewandt. Woran Vorstudien als solche immer zu erkennen sind, das ist ein Tasten und Suchen nach der besten Ausdrucksform, nach der gelungensten Wiedergabe des Beabsichtigten; Pentimenti pflegen wir auf wirklichen Vorstudien stets zu finden. Ganz anders diese venezianischen Zeichnungen! Sie geben etwas bereits Fertiges wieder, das sagt uns jeder Strich dieser Copieen.

Von selbst stellt sich nun die Frage, ob diese Nachzeichnungen vor den Fresken selbst oder nach den Cartons bzw. einzelnen Entwürfen für dieselben angefertigt sind. Dass jedenfalls das letztere anzunehmen ist, dafür spricht schon der Umstand, dass wir nur Copieen nach den Sistinafresken Peruginos und Pinturicchios im Venezianischen Skizzenbuche finden, nirgends aber eine Nachzeichnung nach Botticelli, Signorelli oder Rosselli. Es wäre schwer, eine genügende Erklärung dafür abzugeben, weshalb ein Künstler, der in der Cappella Sistina selbst studierte und zeichnete, sich nur an die Werke jener beiden Meister gehalten hätte. Zudem wäre es kaum möglich, dass ein vor den Fresken selbst zeichnender Künstler kleinere Hintergrundfiguren mit so grosser Genauigkeit abzeichnen konnte, wie dies bei unseren Zeichnungen der Fall ist. Dass dem Zeichner z. B. ein bestimmtes Stück des Cartons der „Taufe Christi“ vorlag, dafür spricht die Thatsache, dass die darnach kopierten Hintergrundfiguren im Bilde sich dicht neben einander befinden. Auch eine so genaue Übereinstimmung der deutlicher sichtbaren Figuren des Vordergrundes konnte nach dem Fresko kaum in solchem Maasse erzielt werden, wie beim bequemen Abzeichnen des

vor dem Kopisten liegenden Cartons. Der bei der sitzenden Frau (Per. 19) bemerkte Zeichenfehler, die Hinzunahme des Schleiers zu dem Untergewande, hätte bei einer Copie nach dem Bilde selbst, auf dem die Farbe den lichten Schleier von dem dunkleren Untergewande deutlich unterscheidet, wohl nicht vorkommen können und deutet deshalb ebenfalls auf eine Copie nach dem Carton.

Alle diese Anzeichen sprechen dafür, das unsere „Sistinazeichnungen“ nach den Cartons, die im Atelier aufbewahrt und von den Schülern als Studienmaterial benützt wurden, gezeichnet sind[1]). Ob dieses Atelier das des Perugino oder Pinturicchio war, das wird sich kaum mit Sicherheit entscheiden lassen, da Copieen nach den Werken beider unter diesen Zeichnungen sich befinden. Eine auffallende Thatsache verdient Erwähnung: die Hauptbilder der quattrocentistischen Wandfresken der sixtinischen Kapelle waren natürlich die an der Altarwand. Das Mittelbild, die „Himmelfahrt der Maria“ verherrlichte die Madonna, der die Kapelle geweiht war; zu beiden Seiten waren „die Findung Mosis“ und „die Geburt Christi“ dargestellt. 1534 mussten diese drei Darstellungen Michelangelos „Jüngstem Gericht“ weichen. Angenommen, die venezianischen Copieen sind im Atelier Peruginos entstanden, wie ist es dann zu erklären, dass wir mehr Zeichnungen nach den minder bedeutenden Fresken Pinturicchios und nur einige nach Peruginos „Schlüsselübergabe“ darunter finden, dagegen keine, die mit Sicherheit auf die ehemaligen Hauptfresken der Altarwand bezogen werden

---

[1]) Dass einige dieser Zeichnungen (Pers. 8, 9, 11 und 21) mit Quadraten überzogen sind, kann nicht als weiterer Beweis für unsere Annahme angeführt werden, da diese Linien über den Zeichnungen gezogen sind, und zwar offenbar erst von späterer Hand, vielleicht mit der Absicht, zu täuschen und den Skizzen dadurch den Anschein von originalen Vorstudien zu geben.

können? Es ist doch wohl berechtigt, anzunehmen, dass gerade diese Fresken besonders sorgfältig ausgeführt waren und den Schülern des Meisters ganz besonders zum Vorbild und Studium hätten dienen können. Nur eine Jünglingsfigur auf Fol. 54b. (Per. 5), die sich in der ganzen Ausführung eng an die Sistinazeichnungen anschliesst, könnte eventuell auf die „Himmelfahrt der Maria“ bezogen werden. Auf den bereits genannten anderen Fresken findet sie sich nicht. Würde diese Vermutung zutreffen, so wäre es wahrscheinlicher, dass die Sistinazeichnungen im Atelier Peruginos entstanden sind, in dessen Besitz doch gewiss die Cartons seiner Hauptwerke blieben. Jene Jünglingsgestalt kann jedoch auch als eine Umbildung einiger ähnlicher Figuren auf der „Schlüsselübergabe“ erklärt werden. Zudem sind alle Gestalten der peruginesken Maler mehr oder minder typische Schulfiguren. Auch im Atelier Pinturicchios können diese Copieen sehr wohl ausgeführt worden sein; die Zeichnungen nach der „Schlüsselübergabe“ müssen dann dadurch erklärt werden, dass Entwürfe Peruginos oder Teile des Cartons zu dieser in den Besitz Pinturicchios gelangt wären. Solange sich jedoch kein sicherer Anhalt bietet, kann die Frage nicht endgiltig entschieden werden.

Die Unmöglichkeit einer Autorschaft Pinturicchios an den Sistinazeichnungen und somit auch an allen anderen Skizzen der gleichen Künstlerhand, d. h. der ganzen peruginesken Gruppe, ist schon durch den Beweis, dass wir es in den besprochenen Zeichnungen mit Copieen zu thun haben, gegeben.

Von den übrigen Gründen, mit denen Morelli, dessen Hauptbeweis, wie erwähnt, die Sistinazeichnungen bilden, seine Hypothese stützt, seien zwei hier noch kurz besprochen.

Eine knieende, betende Frau auf Fol. 51b. (Per. 7)

bezieht er mit vollem Rechte auf die das Kind anbetende Madonna des Präsepiums[1]) der Cappella di San Girolamo in S. Maria del Popolo in Rom. Auch diese Zeichnung erklärt Morelli für eine Vorstudie zum Bilde. Die genaue Übereinstimmung mit demselben ist jedoch eher dafür beweisend, dass wir es mit einer Copie zu thun haben. Das gleiche folgt aus dem Fehlen der beiden im Fresko auf dem Boden aufliegenden Gewandzipfel, deren einer durch das Christuskind verdeckt wird, während der andere vom Rahmen des Bildes abgeschnitten ist. Der Kopist hat die fehlenden Teile nicht zu ergänzen versucht. Für Pinturicchio kann auch diese Zeichnung nicht in Anspruch genommen werden.

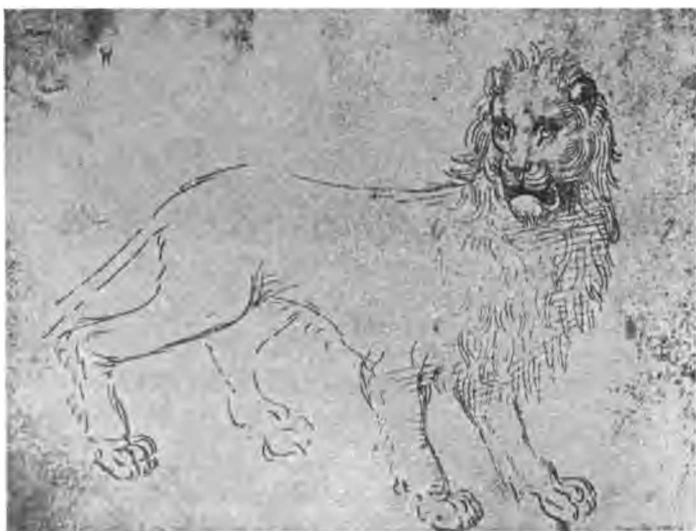
Ein bedenkliches Licht wirft auf Morellis „Beweise“ seine Behauptung, die Zeichnung eines stehenden Löwen (Per. 55, vergl. die Abbildung auf Seite 50), die er übrigens selbst „sehr kindisch“ nennt, sei eine Vorstudie für den Löwen des heil. Hieronymus in einer Seitenlünette der Cappella di San Girolamo in S. Maria del Popolo. Eine Übereinstimmung dieser beiden Löwen ist nicht vorhanden. Dagegen steht diese Skizzenbuchzeichnung in einem bisher unbekannten Zusammenhange mit einem Perugino zugeschriebenen Tafelbilde in englischem Privatbesitz. (Vergl. Tafel II.) Es ist dies ein heiliger Hieronymus in der Sammlung des Lord Wantage[2]). Ob das Bild mit Recht

---

[1]) Abgebildet bei Schmarsow „Pinturicchio in Rom“ Tafel IV.

[2]) Das Bild, das in der gleichen Sammlung ein Gegenstück in einem heiligen Sebastian besitzt, war 1893/94 in der Exhibition of early italian art der New Gallery in London ausgestellt. (Im Catalog dieser Ausstellung No. 252.) Reproduziert ist das Bild in der Lichtdruckpublikation der New Gallery. Da diese jedoch wenig verbreitet ist, gebe ich eine Abbildung dieses Gemäldes auf Tafel II. Bei dem Mangel an sicheren Anhaltspunkten zur Entscheidung des Streites um die Autorschaft kann auch eine anscheinend so geringe Spur, wie die Übereinstimmung einer Zeichnung mit diesem Bilde eventuell zur Aufklärung der Skizzenbuchfrage dienen.

Perugino zugeschrieben wird, möchte ich bei der mangelnden Autopsie nicht entscheiden. Ullmann[1]) erkennt das Bild als echt an und möchte es sogar in die beste Zeit des Meisters setzen. Ohne Zweifel steht das Bild Perugino nahe, ist aber wohl nur als Schulbild zu betrachten. Der Löwe im Skizzenbuche stimmt genau mit dem im Bilde hinter dem Hieronymus stehenden Löwen überein, und zwar ist er zweifellos eine Copie nach diesem. Die Stellung



Stehender Löwe.
(Aus dem Skizzenbuche. Nach einer Photographie von Perini.)

des Körpers, der Kopf, das schief verzeichnete Maul finden wir in gleicher Weise auf dem Bilde wie auf der Zeichnung. Der Leib des Löwen und dessen linkes Hinterbein sind in jenem durch den Heiligen verdeckt. Der Kopist, der diese Teile aus eigener Phantasie zu ergänzen hatte,

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft 1894.



zeichne
langge
flüchti
ganz
Darst
es a
thun.

der
Bez
Lil
ver
Pi
di
A
di
"

zeichnete den Leib in unsicheren Konturen und etwas zu langgestreckt. Das linke Hinterbein deutete er nur ganz flüchtig an. Der Schwanz ist ohne das Büschel gezeichnet, ganz so wie im Bilde, wo der Rahmen an dieser Stelle die Darstellung abschneidet. Mit einer Vorstudie haben wir es auch in dieser Löwenzeichnung also gewiss nicht zu thun.

Als zweiter wichtiger Anhaltspunkt zur Entscheidung der Autorfrage gelten nächst den Sistinazeichnungen die Beziehungen des Skizzenbuches zu den Fresken der Libreria in Siena. Ein doppeltes Band schien die venezianischen Zeichnungen und die sieneser Malereien Pinturicchios zu verknüpfen: Einmal die Grazienzeichnung, die ein in der Libreria aufgestelltes plastisches Werk der Antike[1]) wiedergiebt, andererseits mehrere Gewandstudien, die man in Zusammenhang mit dem vierten Fresko, dem „Konzil zu Basel", brachte.

Wir haben bereits ausgeführt, dass die Grazienzeichnung nur eine Nachzeichnung, nicht eine direkte Aufnahme des plastischen Werkes selbst sein kann. Es kann ihr deshalb auch nicht die Wichtigkeit für die Autorfrage beigemessen werden wie bisher. Vor allem kann sie nicht als Beweis einer Anwesenheit Raffaels in Siena verwendet werden. Die vielumstrittene Frage, wann das antike Werk von Rom nach Siena gebracht wurde, ist für die Entstehung der venezianischen Zeichnung gleichgiltig. Morelli erklärte natürlich auch dieses Blatt für eine Arbeit des Pinturicchio, doch fehlten nähere Beziehungen, die er zu Gunsten seiner Meinung in diesem Falle hätte anführen können. Ein wichtiges Bindeglied

[1]) Jetzt in der Domopera zu Siena.

aber bot sich nach der Seite Raffaels hin: Das Grazienbild bei Lord Ward in Dudleyhouse. Dass dieses kleine Bild wirklich von Raffael stammt, steht keineswegs unumstösslich fest. Ich möchte mich jedoch nicht denen anschliessen, die es, wie z. B. Springer, Raffael absprechen; doch kann ich die ziemlich allgemeine Annahme, das Bildchen sei etwa in der ersten Florentiner Zeit entstanden, nicht als richtig anerkennen. Die breite, weiche Modellierung, das Sfumato der Konturen kann nicht von der Hand stammen, die noch in der strengeren, klareren Malweise der Umbrer befangen war. Das Bild muss einer späteren Zeit angehören und, wenn die Grazienzeichnung wirklich das Vorbild dazu abgab, so müsste Raffael auf eine viel früher entstandene Zeichnung zurückgegriffen haben. Denn der florentinischen Zeichnungsmanier Raffaels — man denke nur an die Madonnenstudien jener Zeit! — steht die trockene, langweilige Ausführung der Grazienzeichnung so fern als nur möglich. Wer die Zeichnung für den Urbinaten in Anspruch nehmen will, der muss sie in den Anfang der peruginesken Lehrzeit versetzen. Doch ist der Zusammenhang zwischen Zeichnung und Bild wirklich so eng? Selbst Crowe und Cavalcaselle[1]), die doch das Skizzenbuch als durchaus echt anerkennen, sagen: „Raffael bedurfte allerding nicht der Erinnerung an die Marmorgruppe in Siena für den Entwurf einer Komposition, welche vom frühesten Altertum bis zur Zeit der Renaissance in Wandgemälden, Basreliefs und geschnittenen Steinen wiederholt ist“. Gewiss ist bei der Häufigkeit der Darstellung der drei Grazien im Altertum so manches der sieneser Gruppe sehr ähnliches Werk entstanden. Ein solches hat vielleicht Raffael für sein Gemälde als Vorbild benützt. Dass es in Rom gewiss ein ganz ähnliches Werk gab, dafür giebt schon Kahl[2]) einen

[1]) a. a. O. Bd. I. pag. 162.
[2]) a. a. O. pag. 33 Anm.

Hinweis: Marc Anton fertigte 1510 einen Stich, der der venezianischen Zeichnung sehr ähnlich ist, nach einer Antike, aber sicher nicht nach der sieneser Gruppe, die sich damals schon nicht mehr in Rom befand. So kann auch Raffaels Bild bei Lord Ward nach irgend einem anderen antiken plastischen Werk entstanden sein; es ist nicht nötig, einen Zusammenhang mit der Skizzenbuchzeichnung anzunehmen.

Die zweite Beziehung zu Siena bilden die Gewandstudien auf Fol. 49 b und 50 a des Venezianischen Skizzenbuches (Per. 4 u. 10, vergl. Abbildung auf Seite 54). Eine wirkliche Übereinstimmung mit dem vierten Fresko der Libreria liess sich nicht erkennen, dagegen entdeckte man einige dieser Gewandteile wieder auf einer Zeichnung der ehemaligen Sammlung Malcolm, jetzt im British Museum zu London (Br. 105). (Vergl. Abbildung auf Seite 56.) Dieses Blatt, das eine Reihe von sechs sitzenden und acht stehenden Männern, die anscheinend einer Disputation zuhören, darstellt, sollte eine Vorstudie zum vierten Fresko sein[1]). Da nun zwischen der Zeichnung und dem Fresko wohl eine gewisse äusserliche Ähnlichkeit, aber eine Übereinstimmung absolut nicht besteht, sah sich schon Schmarsow veranlasst, den Zusammenhang beider abzuweisen. Thatsächlich bildete dieses Blatt auch keineswegs eine Vorstudie für das sieneser Fresko, wir sind sogar jetzt in der Lage, das Werk, zu dem diese Zeichnung in Wirklichkeit als Vorbild diente, anzugeben. Zuvor sei jedoch mitgeteilt, dass, wie Kahl[2]) richtig ahnte, ein Gegenstück zu

---

[1]) Erwähnt sei noch ein zur Malcolmzeichnung in Beziehung stehendes Blatt in Florenz (No. 376 Rahmen 256), eine ganz leichte Umrisszeichnung in Silberstift, mit Weiss gehöht. Das Blatt ist eine Copie nach der Zeichnung des Britischen Museums, nicht umgekehrt, wie Schmarsow angiebt („Pinturicchio in Rom“ pag. 100 Nachtrag). Eine ähnliche Zeichnung befindet sich nach Schmarsow auch im Louvre.

[2]) a. a. O. pag. 28.

dieser Malcolm-Zeichnung existirt. Es ist ein offenbar nur sehr wenig bekanntes, in photographischen Reproduktionen selten zu findendes Blatt der Sammlung Robinson. (Vergl.



Gewandstudien.

(Aus dem Skizzenbuche. Nach einer Photographie von Braun, Clément u. Co.)

Tafel III.) Es stellt ebenfalls sechs sitzende Männer dar, hinter denen zwischen Pilastern noch sieben stehende

sichtbar sind. Alle sind im Gegensatz zur erstgenannten Zeichnung nach rechts gewandt. Am linken Rande finden sich ebenfalls Stufen eines Thrones angedeutet, wie am rechten Rande der Malcolm-Zeichnung. In allem ist die Robinson-Zeichnung das Gegenstück zu der im British Museum, mit der zusammen sie eine geschlossene Darstellung einer Versammlung bildet. Und diese finden wir wieder auf einem Fresko Alessandro Araldis in der Cella di Santa Caterina zu Parma, der „Disputation der heiligen Katharina“[1]).

Dieses Fresko stellt denselben Vorgang dar, den Pin-

---

[1]) Alessandro Araldi, geboren 1465 (nach anderer Angabe 1475) zu Parma, gestorben 1529. (Ausführliche Notizen über Araldi vergl. in „Allgemeines Künstlerlexikon“ von Jul. Meyer, 2. Aufl. von Naglers Künstlerlexikon, Leipzig 1878, sub voce Araldi pag. 209 u. ff.)

Araldis bekanntestes Werk sind seine Deckenmalereien in einem Zimmer des Convents San Paolo in Parma, anstossend an das bekannte von Correggio ausgemalte Zimmer. Die Cella di Santa Caterina, wo Araldi 2 Fresken malte — das dem oben beschriebenen gegenüberliegende ist sehr stark zerstört — ist nur sehr wenig bekannt, weder die Reisehandbücher noch Burkhardts „Cicerone“ wissen etwas von ihr. Die kleine Cella liegt jenseits des Gartens des Convents an der umschliessenden Mauer angebaut. Zugänglich ist sie nur vom Borgo Pietro Giordano No. 7 aus durch eine kleine in die Mauer gebrochene Thüre. Den Schlüssel haben die Diener der Gemäldegalerie in Verwahrung.

Eine Reproduktion des Freskos der „Disputation“ gab der I. Band von „Le Gallerie nazionali Italiane“ (ein ungenügender Lichtdruck; besser ist Andersons Photographie No. 10484). Thode hat in einer Besprechung dieser italienischen Publikation (Repertor. f. K. 1895, pag. 303) auf die Beziehungen des Freskos zur Malcolm-Zeichnung und zum Venezianischen Skizzenbuch hingewiesen, die Robinson-Zeichnung kennt er jedoch offenbar nicht. Irrig ist Thodes Angabe, das Fresko sei „übertragen“; es befindet sich noch an Ort und Stelle.

Die Reproduktionen beider Zeichnungen, der Malcolm- und Robinson-Zeichnung, tragen im Berliner Kupferstich-Kabinet, wo ich letztere in einer photographischen Nachbildung kennen lernte, bereits eine auf Araldi sich beziehende Signatur, offenbar durch die erwähnte Bemerkung Thodes veranlasst. Die Zusammengehörigkeit beider Blätter war ohne weiteres ersichtlich.

turicchio im Appartamento Borgia gemalt hat: Die heilige Katharina von Alexandrien disputiert auf Befehl des Kaisers Maxentius mit 50 heidnischen Philosophen, die,



Zuhörer aus einer Disputation.

(Zeichnung der Sammlung Malcolm. Nach einer Photographie von Braun, Clément u. Co.)

anstatt sie zu widerlegen, durch die Macht ihrer Worte bekehrt werden. In der Mitte einer offenen Halle er-



blicken
die Hei
Zu bei
sophen
hörer
unsere
hinter
stehen
mehr
weite
fehlt

Zeic
Pha
auf
bei
sic
A
F
li
z

blicken wir auf einem Throne den Kaiser, links von ihm die Heilige, die in eifriger Rede beide Hände erhoben hat. Zu beiden Seiten der Halle sitzen würdige alte Philosophen, hinter denen zwischen den Pfeilern jüngere Zuhörer stehen. Die sitzenden Philosophen stimmen mit unseren Zeichnungen überein, nur ist auf jeder Seite hinten noch je einer hinzugefügt. Auch die rückwärts stehenden Zuhörer sind in ihrer Anzahl beiderseits vermehrt und weisen einzelne Veränderungen auf. Die am weitesten zurückstehende Figur der Robinson-Zeichnung fehlt auf dem Fresko.

Copieen nach dem fertigen Bilde sind die beiden Zeichnungen keinesfalls, sie zeigen deutlich eine frühere Phase der Komposition. Eine Vergleichung mit Rücksicht auf den Stil führt uns zu der Frage, wer der Autor der beiden englischen Zeichnungen war, die übrigens beide sicher von derselben Hand stammen, da sie in Stil, Auffassung und Manier einander völlig gleich sind. Das Fresko giebt die sitzenden Figuren fast in allen Hauptlinien getreu wieder, die Köpfe sind ganz ähnlich gezeichnet, und doch sind es im Bilde durchaus andere Typen. Auch die Anordnung der Gewänder folgt der in der Zeichnung ziemlich genau, aber im Bilde ist alles weicher und nicht so gleichmässig und streng wie in den Zeichnungen, in denen etwas Herbes und schulmässig Gleichförmiges vorherrscht. Dieser auffallende Stilunterschied zwingt uns zu der Annahme, dass die beiden Zeichnungen nicht von Araldi, dem Maler des Freskos, selbst gezeichnet sind, sondern dass er offenbar den Entwurf eines anderen für sein Werk benutzt hat. Dass Araldi sich gelegentlich vor einem Plagiat nicht scheute, das beweisen seine Malereien in einem Zimmer des Convents San Paolo in Parma, wo er einige getreu kopierte Figuren aus Raffaels „Urteil Salomonis“ in der Camera

della Segnatura und dessen „Kindermord“ zu einer „eigenen“ Komposition eines „Kindermords“ zusammenfügte.

Als Autor der Malcolm-Zeichnung gilt schon lange Pinturicchio, jedoch nicht unbestritten. Muntz, Crowe und Cavalcaselle erklären sie für eine Arbeit des Eusebio da San Giorgio, Morelli für eine Copie nach Pinturicchio. In den Typen der Köpfe und in der Gewandbehandlung erinnert die Zeichnung thatsächlich am meisten an Pinturicchio, doch scheinen zeichnerische Mängel, besonders der Hintergrundfiguren, die Annahme einer eigenhändigen Ausführung auszuschliessen. Vielleicht hat Schmarsow das Richtige getroffen, der in seinem „Pinturicchio in Rom“ die Malcolm-Zeichnung eine Copie nach einem der zu Grunde gegangenen Fresken Pinturicchios in der Engelsburg nennt. Zu kontrollieren ist diese Bestimmung freilich nicht. Die beiden Zeichnungen — denn, was für die Malcolm-Zeichnung gilt, gilt auch für ihr Pendant, die Robinson-Zeichnung — könnten wohl nur für das Fresko der „Wahl französischer Kardinäle“ in Betracht kommen. Aber wie sollen wir uns dafür die turbanartigen Kopfbedeckungen und die Gewänder erklären? Jedenfalls aber stehen beide Zeichnungen der Kunst Pinturicchios nahe.

Das Wichtigste ist für uns das Verhältnis dieser von Araldi benützten Zeichnungen zu den Gewandstudien im Skizzenbuche. Wir finden dort auf Fol. 49b. (Per. 4):

1. Die obere Gewandpartie eines im Hintergrund stehenden Mannes der Malcolm-Zeichnung.

2. Das Gewand über dem rechten Arm des ganz hinten sitzenden Greises der gleichen Zeichnung.

3. Das über den linken Arm drapierte Gewandstück des letzten sitzenden Greises der Robinson-Zeichnung.

4. Die untere Gewandpartie des auf der Malcolm-Zeichnung ganz vorne sitzenden Philosophen.

Auf Fol. 50a. (Per. 10):

1. Das auf dem Boden aufliegende Gewandende des fünften sitzenden Philosophen der Malcolm-Zeichnung.

2. Die unteren Gewandteile der beiden ganz vorne sitzenden Männer der Robinson-Zeichnung.

(Je eine Gewandstudie auf den beiden Skizzenbuch-Zeichnungen ist nicht zu bestimmen.)

Diese Skizzen sollen nach Kahl und Crowe und Cavalcaselle Vorstudien für die beiden englischen Zeichnungen sein. Dagegen spricht schon der ganze Eindruck dieser Studien. In der Art und Weise, wie sie stückweise herausgezeichnet sind, ganz besonders z. B. die beiden Gewänder zweier nebeneinander sitzender Figuren (Per. 10), setzen sie unbedingt etwas bereits Fertiges, Ganzes, eine vollendete Zeichnung, wie es die Robinson- und Malcolm-Zeichnung sind, voraus. Was die Sistina-Zeichnungen als Copieen charakterisierte, das finden wir auch bei diesen Studien, die von der gleichen Hand gezeichnet sind.

Sind die beiden englischen Zeichnungen wirklich Arbeiten Pinturicchios oder gehören sie in dessen Atelier, so ist damit wieder ein Beweis gegen seine Autorschaft am Skizzenbuche gewonnen, da er doch sicher nicht nach eigenen Werken schulmässig kopiert hat.

Betont sei noch, dass von einem Zusammenhange der sieneser Malereien mit dem Venezianischen Skizzenbuche keine Rede sein kann. Deshalb muss auch die Streitfrage um Raffaels Beteiligung an diesen Fresken völlig von der Skizzenbuchfrage getrennt werden.

Die bisher besprochenen Anhaltspunkte für die Frage nach dem Autor bzw. den Autoren des Skizzenbuches waren meist mehrdeutig. Die Sistina-Zeichnungen konnten

sowohl von den Anhängern der raffaelischen Urheberschaft als auch von denen der Pinturicchio-Hypothese als Beweis angeführt werden. Für die Einen waren es Übungszeichnungen, im Atelier Peruginos von Raffael angefertigt, für die Anderen Vorstudien zu den Fresken. Auch die Grazienzeichnung konnte für beide Meister angeführt werden. Die vermeintlichen Gewandstudien für Siena sollten ein Zeugnis für Raffaels Mithilfe an Pinturicchios Ausschmückung der Libreria sein. Im folgenden sei nun noch auf einige Zeichnungen näher eingegangen, die nur als Beweise für die Autorschaft Raffaels angeführt werden konnten.

Dazu gehört die Serie der Philosophen-Portraits, die ja in Raffaels Vaterstadt entstanden sein müssen. Für die einen sind diese Portraits ein unbedingter Beweis für die Echtheit der venezianischen Zeichnungen, andererseits waren gerade diese Zeichnungen der erste Anstoss zum Zweifel. Wir haben bereits ausführlich darüber gesprochen, welche Schwierigkeiten die ungleiche Ausführung dieser Skizzenreihe der stilistischen Betrachtung bietet. Es bleibt also eigentlich allein die Thatsache, dass jene Portraits eben nur in Urbino, wo die Originale sich befanden, gezeichnet werden konnten. Dass diese an sich schon einen Beweis für Raffael ausmache, wird niemand behaupten wollen. Interessant ist folgende Bemerkung Passavants[1]), der doch noch wenig geneigt war, diese venezianischen Zeichnungen kritisch zu betrachten: „Zeichnungen nach den Bildnissen der antiken Autoren im Studierzimmer scheint Raffael in seinem Skizzenbuche aufbewahrt zu haben“. Die ungemein vorsichtige Ausdrucksweise lässt auf einen leisen Zweifel an der Echtheit schliessen.

Wann könnte Raffael diese Portraits kopiert haben?

---

[1]) Bd. I. pag. 9 Anm.

In der Zeit vor seinem Eintritt in das Atelier Peruginos gewiss nicht, denn der junge Künstler konnte damals unmöglich eine solche Gewandtheit in der Federführung besessen haben. Zudem setzen diese Zeichnungen durchaus eine Schulung in der trockenen umbrischen Manier der Schule von Perugia voraus. Man könnte nur annehmen, die Portraits seien von Raffael gelegentlich eines späteren Besuches in Urbino abgezeichnet worden. Doch stimmt die Zeichnungstechnik dieser Blätter mit der Raffaels während seiner peruginesken Periode ebensowenig wie mit der der florentinischen; überhaupt hat der Meister niemals eine derart „routinierte" Feder geführt, wie jener Skizzenbuch-Zeichner, der in gewandter, schablonenmässiger Schulmanier die Portraits kopiert hat.

Das Dunkel, in das Raffaels ganze Jugendentwickelung gehüllt ist, erschwert jeden genauen stilistischen Vergleich. Über die urbinatische Zeit wissen wir gar nichts. Welche Zeichnungen Raffaels zum Vergleich mit dem Venezianischen Skizzenbuche herangezogen werden dürfen, das hängt von der Datierung des letzteren ab. Die, welche für Raffael plädieren, lassen denselben das Taccuino etwa bis 1505 benutzen; durch die Zeichnungen, die mit dem Hintergrunde der Berliner Madonna del Duca di Terranuova übereinstimmen, wäre diese Grenze ungefähr gegeben. Wenn andere das Skizzenbuch in eine noch spätere Zeit datieren, so bedarf dies kaum der Widerlegung für den, der das Skizzenbuch mit einigermaassen vorurteilsfreiem Blicke betrachtet und Raffaels spätere Manier kennt.

Es können also nur Arbeiten Raffaels, die vor 1505 entstanden sind, mit den venezianischen Skizzen verglichen werden. Zeichnungen, die in die früheste Zeit gesetzt werden, wie etwa die Liller Bogenschützen (Br. 64), sind viel zu wenig beglaubigt, um zu einem Vergleich zur Prüfung der Echtheit zu dienen. Die oft hervorgehobene

Ähnlichkeit dieser Zeichnung besteht nur darin, dass die Gestalt des einen Bogenschützen signorellesk ist, und im Skizzenbuche ebenfalls signorelleske Gestalten zu finden sind. Die Manier der Ausführung ist jedoch von der derben Federführung der signorellesken Gruppe sehr verschieden. Die auffälligen Zeichenfehler weisen thatsächlich auf eine jugendliche Hand hin; im Skizzenbuche aber finden wir derart verzeichnete Gestalten nirgends.

Die früheste allgemein als echt anerkannte Zeichnung Raffaels ist der „Traum eines Ritters“ (London Br. 213). Ihm stellen sich dann noch einige Silberstiftzeichnungen zur „Krönung der Maria“[1]), drei musizierende Engel und Studien zu einigen Köpfen und Händen als das „älteste unbestreitbar echte Dokument raffaelischer Handführung“, wie es Herman Grimm[2]) nennt, an die Seite. Die letzteren Zeichnungen sind wir auch in der Lage zu datieren, sie müssen etwa 1503 entstanden sein; der „Traum eines Ritters“ ist sicher älter.

Alle diese Jugendzeichnungen sind äusserst zart in der Ausführung und frisch in der Empfindung. Was sie von den venezianischen Zeichnungen trennt, ist der Hauch echter Kunst, der auf diesen Skizzen liegt. Selbst der „Traum eines Ritters“, so befangen er noch sein mag, ist ein selbständig empfundenes Kunstwerk. Die freien und sicheren Studien zur Krönung zeigen schon einen grossen Fortschritt dieser mehr kindlichen Zeichnung gegenüber. Man vergleiche z. B. den Engelskopf im British Museum (Br. 70) mit den besten des venezianischen Taccuino, den Sistina-Copieen. Raffaels schöne Zeichnung ist eine freie, unbefangene Wiedergabe der Natur; der perugineske Zeichner des Skizzenbuches dagegen kommt über typische

[1]) Oxford Br. 3, Lille Br. 66, Brit. Mus. Br. 70, Br. 58.

[2]) Leben Raphaels, Ed. 1886. pag. 238.

Zeichnung seiner Gestalten in mechanisch wiederholter Schulmanier nicht hinaus. Es ist absolut unmöglich, für diese gewandt und roütiniert, aber durchaus trocken und gleichförmig gezeichneten Gewandfiguren eine frische, jugendliche Hand, geschweige denn die Hand, welche den „Traum eines Ritters“ und die Studien zur „Krönung der Maria“ gezeichnet hat, anzunehmen. Einen besonders starken Gegensatz gegen die ängstlich und sorgfältig gezeichneten venezianischen Skizzen bildet der Carton zum „heiligen Georg mit dem Schwert“ (Florenz Br. 507) mit seinem breiteren malerischen Stil. Der „heilige Georg mit der Lanze“ (Florenz Br. 506) ist zarter und feiner gezeichnet, in Formen und Empfindungsweise gewiss echt umbrisch, aber unendlich verschieden von der trockenen Schablone der peruginesken Ateliermanier.

Die Zeichnungstechnik Raffaels entwickelt sich, wie uns alle erhaltenen Beispiele lehren, in durchaus gleichmässiger Weise aus seiner eigenen Begabung heraus. Dass Raffael ein blinder Nachahmer anderer gewesen sei, hat noch niemand behauptet. Und doch müssen die, welche das Skizzenbuch einer Hand und der Raffaels zuschreiben, annehmen, dass er eine Art künstlerischer Proteusnatur war, wie wir kaum eine zweite in der Kunstgeschichte kennen. Neben der Manier Peruginos und Pinturicchios müsste er fast täuschend die Manier Pollajuolos nachgeahmt haben, und den Stil Signorellis treffen die Zeichnungen unserer dritten Gruppe so sehr, dass Schmarsow die einzig mögliche Consequenz daraus gezogen hat, Signorelli müsse ein Lehrer Raffaels gewesen sein.

Wir sahen, dass das Skizzenbuch zum grossen Teil aus Copieen besteht. Wie vereinigen die Anhänger der raffaelischen Autorschaft diese untergeordnete schülerhafte Ateliertätigkeit mit der Thatsache, dass Raffael seinem Lehrer Perugino schon als Gehilfe beistand, ja dass er

1503 schon selbst ein grosses Werk, wie die „Krönung der Maria“, begann und dass er schon bald bedeutende Aufträge für Città di Castello erhielt? Wo sind die eigenen künstlerischen Gedanken des jugendlichen Meisters in den venezianischen Zeichnungen? Wollte er sein Skizzenbuch nur als Sammelheft für Copieen nach Werken anderer benutzen?

Die neuere Raffael-Forschung hat es sehr wahrscheinlich gemacht, dass Timoteo della Vite der Lehrer Raffaels nach Santis Tode wurde. Unterrichtete dieser den jungen Urbinaten nun thatsächlich mehrere Jahre lang, ehe er zu Perugino kam, so ist es undenkbar, dass der Einfluss dieses Unterrichtes durch die perugineske Kunst sofort spurlos verdrängt wurde, zumal sich in einigen gewiss nicht schon in der urbinatischen Zeit entstandenen Zeichnungen, wie z. B. der reizenden, zur Madonna Solly in Beziehung stehenden Madonnenskizze in Oxford (Br. 10 u. 11), thatsächlich deutliche Anklänge an Timoteo zeigen. Im Skizzenbuche jedoch suchen wir vergebens nach solchen.

Die Copieen nach den Sistinafresken müsste Raffael natürlich im Atelier Peruginos angefertigt haben. Wir haben jedoch nachgewiesen, dass sehr viel im Skizzenbuche auf das Atelier des Pinturicchio hinweist, und dass die Sistinazeichnungen sehr wohl in diesem entstanden sein können. Dass aber Raffael, der sicher von Pinturicchio manches lernte, dessen Atelier besucht hätte, davon wissen wir nichts. Zudem war Pinturicchio während der Lehrjahre Raffaels nur sehr wenig in Perugia anwesend.

Stilistisch weist im Skizzenbuche nichts auf Raffael hin, dagegen konnte eine inhaltliche Beziehung einiger Landschaften desselben zu Gunsten seiner Autorschaft angeführt werden. Wie problematisch diese im allgemeinen sind, haben wir schon ausgeführt. Die Ansicht von Urbino als einen Hinweis auf Raffael zu verwenden, ist

keineswegs beweisend, denn viele Künstler konnten Gelegenheit haben, eine Ansicht dieser Stadt zu zeichnen. Für die Autorfrage interessieren uns nur die beiden Zeichnungen auf Fol. 36 b und 37 a, 37 b und 38 a (Per. 101 u. 112, 111 u. 108), die wir auf dem Hintergrunde der Madonna del Duca di Terranuova in der Galerie zu Berlin wiederfinden und zwar merkwürdiger Weise in vollständiger Umkehrung als Spiegelbild der Zeichnung. Angenommen, die Zeichnungen sind echte Vorstudien Raffaels für das Bild, was konnte ihn bewogen haben, die beiden Landschaften in dieser Weise als Hintergrund seines Gemäldes zu verwenden? Für die Ansicht der Stadt auf der linken Seite des Bildes liesse sich ein ästhetischer Grund angeben: Die Linie der Stadtmauer in der Zeichnung läuft von links unten im Bogen nach rechts oben, im Bilde umgekehrt von rechts unten nach links oben; vielleicht wollte Raffael durch diese Anordnung einen angenehmen Gegensatz dieser nach links aufsteigenden Linie zur fallenden Schulterlinie der Madonna schaffen. Konnte dieser Umstand aber auch dazu veranlassen, die ganze früher angefertigte Zeichnung einer Stadt in umgekehrtem Sinne wiederzugeben, und zwar, was bemerkenswert ist: bis auf die kleinsten Details, z. B. selbst die an der Mauer der hochgelegenen Kirche wachsenden Gebüsche u. a.? Eine derartig sklavische Nachahmung einer ohnehin durch ihre Umkehrung in ihrem Gesamteindruck gänzlich veränderten Landschaft ist gewiss sehr seltsam. Noch auffallender ist, dass die rechts von der Madonna befindliche Felsenpartie ebenfalls umgekehrt im Skizzenbuche zu finden ist. Hier lag kein ästhetischer oder praktischer Grund vor, die gänzlich unbedeutende, mit wenigen Strichen gezeichnete Felsenpartie im Spiegelbilde wiederzugeben; mit wenig Änderung der Umrisse konnte sie auch in der Form der Zeichnung ohne weiteres für das Bild verwendet werden.

Bemerkenswert ist noch, dass diese beiden Landschaftszeichnungen im Skizzenbuche unmittelbar auf einander folgen und dadurch wie zusammengehörig erscheinen.

Eine Erklärung für diese seltsame Thatsache könnte dadurch gegeben werden, dass die beiden venezianischen Zeichnungen Copieen nach einem Stiche sind. Allein nach Passavants Angabe ist die Terranuova-Madonna zum ersten Male im Jahre 1823 von Jérôme Scotto gestochen worden. 1810 aber wurde das Skizzenbuch von Bossi bereits entdeckt. Es kann nur noch die Möglichkeit angenommen werden, dass doch ein älterer Stich vorhanden war, der entweder gänzlich verschollen oder Passavant unbekannt geblieben ist.

Über die auffallenden nordisch-gothischen Zuthaten jener Stadtansicht haben wir schon gesprochen. Kahl meint, das Skizzenbuch wäre nie über die Grenzen Italiens hinaus gekommen. Es giebt jedoch gewisse Anzeichen, dass dies doch der Fall war. Ich erinnere an das erwähnte Blatt in Lille, das vom peruginesken Skizzenbuch-Zeichner stammt und auch durch die Darstellungen, die es zeigt, ungemein nahe mit dem Skizzenbuche verwandt ist. Weiter daran, dass Bossi ein im Skizzenbuche fehlendes Blatt in Paris gekauft hatte[1]). Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass das Skizzenbuch in neuerer Zeit nach Frankreich gekommen war. Dort könnten sehr wohl die Landschaften in ihrer jetzigen Gestalt entstanden sein.

Eine befriedigende Erklärung für die venezianischen

---

[1]) Bossi berichtet in seinem Tagebuche:

„Per combinazione veramente singolare trovo mancarvi il foglio 48 e osservo tra i fogli vicinî alcune figure panneggiate nello stile d'una figurina di Raffaello, che feci acquistare a Parigi due anni sono alla morte di Le Grand. La cerco nel volume della Scuola antica e romana, e riconosco non solo essere della stessa mano, ma essere lo stesso foglio 48 che mancava al libro“.

Landschaftsskizzen, insbesondere für die soeben besprochenen, kann nicht gegeben werden. Dass sie in irgend einer Weise nach dem Bilde kopiert sind, ist nach allen angegebenen Gründen sehr wahrscheinlich. Jedenfalls sind die Landschaften der bedenklichste Teil des ganzen Skizzenheftes.

Einige der venezianischen Zeichnungen wurden in Beziehung zu Raffaels römischer Periode gebracht, insbesondere der Entwurf eines „Kindermords“ (Per. 75), der in der That einige Motive, die entfernt mit Motiven auf dem Stiche Marc Antons verwandt sind, zeigt. Diese kindische, allerdings umbrische Zeichnung, die wir jedoch nicht zur peruginesken Gruppe zählen konnten, ist wahrscheinlich das Produkt einer späteren ungeübten Hand, die diese Skizze auf einer der beiden ersten leergelassenen Seiten dem Taccuino einfügte, zu einer Zeit, als Raffaels Zeichnung durch Marc Antons Stich längst verbreitet war.

Bisher hatten uns zur Prüfung der Autorfrage nur Zeichnungen, welche der peruginesken Gruppe angehören oder zu dieser in enger Beziehung stehen, wie die Philosophen-Portraits oder die Landschaften, beschäftigt. Die beiden anderen Gruppen haben, ausser der schon erwähnten einen signorellesken Figur nach einem Fresko in Montoliveto, keinen Zusammenhang mit anderen Kunstwerken. Wichtig sind sie für die Autorfrage jedoch, weil sie eine ganz besondere Klasse von Studien vertreten, die in der peruginesken Gruppe gänzlich fehlen: Aktzeichnungen. Die Grazienzeichnung kann als eine solche nicht in Betracht kommen, sie ist jedoch von Bedeutung, weil sie den Unterschied der Darstellung des menschlichen Körpers

bei dem perugineskeu Zeichner und den Künstlern der beiden anderen Gruppen deutlich macht.

Für die Pollajuolo-Gruppe kann Raffael als Autor nicht in Betracht kommen; er hätte die Zeichnungen des Florentiners in solcher Anzahl, wie wir sie im Skizzenbuche kopiert finden, doch wohl nur in Florenz selbst studieren können. Die Manier der florentinischen Zeit Raffaels aber ist der unserer Pollajuolo-Gruppe nicht im geringsten verwandt. Wie Raffael thatsächlich damals Akte zeichnete, davon giebt uns am besten die in Venedig neben dem Skizzenbuche aufbewahrte herrliche Zeichnung eines Reiterkampfes einen Begriff (Br. 147, 149). Dass Raffael von Signorellis Kunst in dem Maasse beeinflusst worden sei, wie Schmarsow meinte, ist durch nichts bewiesen. Die grosse, herbe Manier des Umbroflorentiners konnte den den Ausdruck zarter Empfindung in seinen Werken bevorzugenden jungen Umbrer gewiss nicht anziehen; noch weniger kann vollends angenommen werden, dass Raffael sich bemühte, die derbe breite Zeichnungsmanier Lucas nachzuahmen.

Auch im Stil Pinturicchios ist nichts von einem Einflusse Signorellis zu erkennen. Es wäre auch sehr zu verwundern, wenn Pinturicchio, der zur Zeit der Entstehung der Olivetaner Fresken etwa 45 Jahre zählte, noch nach Signorelli Aktstudien angefertigt hätte. Noch unwahrscheinlicher wäre die Annahme, dass Pinturicchio, neben Perugino der Hauptvertreter des rein umbrischen Stiles, nach dem Florentiner Pollajuolo gezeichnet und sich dessen Manier anzueignen versucht hätte. Dass Pinturicchio überhaupt als Zeichner so vieler Aktstudien, wie wir sie im Skizzenbuche finden, in Betracht kommen könnte, ist an sich schon nicht glaubhaft, denn Pinturicchio widmete sich zeitlebens nicht viel dem Studium des nackten menschlichen Körpers. Akte finden sich in seinen Werken

nur höchst selten; wir können nur den heiligen Sebastian im Appartamento Borgia und etwa seine nackten Kindergestalten anführen. Die umbrische Kunst an sich betonte in erster Linie die Gewandfiguren. Darin, dass sie sich nur auf diese verlegte und immer mehr typische Gestalten schuf, anstatt die Natur immer aufs neue zu studieren, lag gerade der Keim ihres Verfalles.
